

1989

# Evolution de la chanson poetique des annees trente aux annees soixante

Edward Sanchez-Guerra  
*San Jose State University*

Follow this and additional works at: [https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses)

---

## Recommended Citation

Sanchez-Guerra, Edward, "Evolution de la chanson poetique des annees trente aux annees soixante" (1989). *Master's Theses*. 3221.  
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.p465-vpvh>  
[https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses/3221](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3221)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact [scholarworks@sjsu.edu](mailto:scholarworks@sjsu.edu).

## **INFORMATION TO USERS**

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.



University Microfilms International  
A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600



**Order Number 1339647**

**Evolution de la "Chanson Poétique" des annees trente aux  
annees soixante. [French text]**

**Sanchez-Guerra, Edward J., M.A.**

**San Jose State University, 1989**

**U·M·I**  
300 N. Zeeb Rd.  
Ann Arbor, MI 48106



EVOLUTION DE LA CHANSON POETIQUE  
DES ANNEES TRENTE AUX ANNEES SOIXANTE


A Thesis  
Presented to  
The Faculty of the Department of Foreign Languages  
San Jose State University

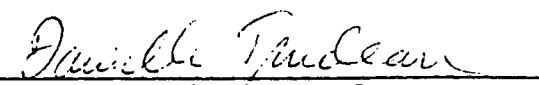
In Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

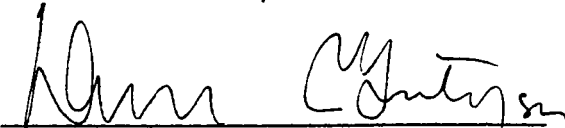
By  
Edward Sanchez-Guerra  
December, 1989

---

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES

  
Thesis Director: Dr. G. Burger

  
Dr. D. Trudeau, Professor

  
Dr. D. Gustafson, Chair

APPROVED FOR THE UNIVERSITY GRADUATE COMMITTEE

  
M. Lou Lewandowski

## ABSTRACT

### EVOLUTION DE LA CHANSON POETIQUE DES ANNEES TRENTE AUX ANNEES SOIXANTE

by Edward Sanchez-Guerra

This thesis examines the evolution of the poetic song, "Chanson Poétique," from 1930 to 1960 when this style of poetry developed and acquired its own identity. The first part of this thesis considers its origins which can be traced to 19th century Romanticism and Symbolism. It also emphasizes the fact that the "Chanson Poétique" was influenced by the adventure novels of the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the Realistic and Surrealistic movements.

The second part cites the most important poets/interpreters of this era: Pierre Mac Orlan, Jacques Prévert, Charles Trenet, Georges Brassens, Léo Ferré, and technically analyzes their work as well as their ideas. It also proves that the "Chanson Poétique" is a modern expression of social and popular inspiration, has utilized modern technologies (radio, TV, music halls, the recording industry, etc.) to boost its creative potential, and has gained such popular support that it still influences modern poetry.



Je tiens à exprimer mes sentiments de plus sincère reconnaissance et mes remerciements les plus amicaux à mon directeur de thèse, Dr. Gérard Burger, dont la patience vigilante et l'encouragement sans réserve m'ont permis de poursuivre et de mener à bien cette étude.

Je tiens à inclure également mes sentiments de profonde gratitude à l'égard de ma femme, Lorraine, sans la persévérance de laquelle ce travail n'aurait pu être achevé.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	.....	1
CHAPITRE I	Premières influences littéraires de la chanson poétique.....	5
CHAPITRE II	Le fou chantant.....	14
CHAPITRE III	Les précurseurs de la chanson poétique..	25
CHAPITRE IV	Epanouissement de la chanson poétique...	48
CONCLUSION	.....	87
APPENDICE	Discographie.....	93
BIBLIOGRAPHIE	.....	96

## INTRODUCTION

Avant la guerre de 1914, Max Jacob, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Pierre Mac Orlan, Francis Carco, Roland Dorgelès se retrouvent en familiers au Lapin Agile; ils se plaisent alors à entendre chanter Berthe la Bourguignonne et surtout Frédé:

Nous connaissions toutes les chansons de Frédé, mais nous les écoutions chaque soir sans nous plaindre car elles faisaient partie de l'atmosphère, au même titre que la palpitation des mille petites lumières qui brillaient sur Paris et que la molle rumeur des rues et des boulevards dont nous apercevions, très loin, les files de réverbères parmi les îlots des maisons.<sup>1</sup>

Ils se sentent attirés par la chanson franchement populaire et ressentent beaucoup d'admiration pour Jehan Rictus et Aristide Bruant qui viennent quelquefois se mêler à leur bande. Lancé en 1920 par Jean Cocteau, qui réclame la pureté du café-concert, Le Boeuf sur le Toit réunit beaucoup d'écrivains, de peintres, de musiciens qui vont marquer leur époque: Picasso, Radiguet, Milhaud, Fargue, Auric, Poulenc, Honegger, Sauguet, Satie, Jean Hugo, Breton, Aragon, Léger, Lurçat, Derain et toute l'avant-garde de ces années-la. Le Boeuf sur le Toit qui s'appelait à l'origine le bar Gaïa, doit son nom au ballet-farce de Jean Cocteau (musique de Darius Milhaud) créé en 1920 à la Comédie des

Champs-Élysées. Tous ces artistes peuvent assister à l'introduction du jazz que lancent Wiener et Doucet, aux expérimentations de Koubitzky, puis aux premières chansons de Marianne Oswald.

Mais leur fréquentation du monde de la chanson ne s'arrête pas là; ils accompagnent bientôt Léon-Paul Fargue dans ces "boîtes à matelots" que la mode fait ouvrir partout, de Montmartre à Montparnasse. Le music-hall les attire aussi. Ils vont entendre Georgius, Maurice Chevalier, Mistinguett, mais certains ne se contentent pas d'être spectateurs, ils vont monter sur les planches eux-mêmes. Le cabaret "Les Noctambules" voit les débuts de Francis Carco, d'André Salmon, de Paul Géraudy et de Max Jacob. Ils disent leurs vers accompagnés de musique et Max Jacob veut que "le spectateur se dérange pour aller entendre un poète comme simplement il va au cinéma."<sup>2</sup>

Tout cela n'est pas neuf, après tout. Villon, Rabelais, La Fontaine, Racine, Boileau trouvèrent plaisir à fréquenter les cabarets chantants. Cependant il y a une différence fondamentale entre l'intérêt que ces poètes prêtaient à la chanson et celui que lui accordent les artistes contemporains. Les écrivains traditionnels n'y voyaient là qu'un simple divertissement et certains, comme Nerval, méprisaient la platitude des "romances à la mode."

---

Il écrit que celles-ci sont "franchement incolores, variées sur trois à quatre thèmes éternels."<sup>3</sup>

En revanche, les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, amateurs de chansons, chantent en professionnels et sans parti pris d'hommes de lettres. Ils commencent à se rendre compte que les temps ont changé et que leur oeuvre ne s'adresse plus à quelques privilégiés éduqués, mais à une masse populaire qui est, après tout, celle qui va les rendre célèbres. Cette classe réclame un nouvel art reflétant son existence et va devenir le nouveau mécène du futur littéraire de ces écrivains-chanteurs.

## NOTES

## INTRODUCTION

<sup>1</sup>  
Francis Carco, Montmartre à vingt ans, (Paris: Albin Michel, 1938), p. 85.

<sup>2</sup>  
Jean Delini, "Max Jacob va défendre la poésie au cabaret," Comoedia, no. 8444, 23 mars 1936.

<sup>3</sup>  
Gérard de Nerval, Chansons et légendes du Valois, (Paris: Gallimard, 1952, Bibliothèque de la Pléiade), p. 308.

## CHAPITRE I

## PREMIERES INFLUENCES LITTERAIRES DE LA CHANSON POETIQUE

La chanson populaire semble puiser son inspiration dans un lointain romantisme. Jusqu'aux années trente, le genre chanté est bercé d'une nostalgie du siècle passé où domine l'influence de Hugo, Baudelaire et Verlaine. Les sujets traités sont ceux de la mort de l'aimée:

Ninon est partie un beau soir d'automne,  
Les yeux agrandis,  
Visage pâli<sup>1</sup>

ou de l'amour flétri:

Quand renaîtront les roses mortes  
A la tristesse des antans,  
Passeras-tu devant ma porte,  
Toi qui m'aimas tout un printemps?<sup>2</sup>

La chanson d'alors exprime une soif de tendresse, et une nostalgie de trouver l'autre; c'est le thème de l'amour, si cher aux Romantiques, qui se retrouve dans les chansons de l'époque. Cependant, d'autres thèmes symboliques y sont présents. Les soirs sont "de folie" et "folle" est l'indifférence. La beauté est "rebelle," l'amour "insensé" est "obsession" et se grise d'un néo-romantisme symbolique inconscient car les chanteurs de l'époque sont influencés par les mouvements littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais

probablement ne s'en rendent pas compte. Max Jacob écrit à Jacques Doucet en 1917:

Au fond, mon admiration pour Ménilmontant et la scène que je vous ai décrite, c'est mauvais! Nous n'avons pas le droit d'être romantiques. L'admiration pour les filles, les pauvres, les criminels et les faubourgs, c'est le culte du difforme. Le culte du difforme est un héritage du romantisme.<sup>3</sup>

Il s'agit, en effet, d'un romantisme populaire qui s'exprime dans ces chansons et de la création d'un culte du hors-la-loi. Les personnages de ces chansons populaires sont des êtres qui vivent en marge de la société. C'est le monde des prostituées, "des femmes à tout l'monde," des "mauvais garçons" aux "façons pas très catholiques." Il est intéressant de remarquer que les héros de ces chansons sont très proches de ceux des romans de l'époque, comme Zaza "l'enjoleuse"<sup>4</sup> est proche de Nelly du Quai des brumes,<sup>5</sup> ou les "chevaliers de la lune"<sup>6</sup> du Milord de Francis Carco dans Les Innocents.<sup>7</sup>

Le romantisme n'est plus simplement sentimental et "plaintif" mais aussi d'origine fantastique. Le décor est là pour entretenir le mirage: ruelles obscures, hôtels louches, bistrots sordides mais accueillants, prisons sinistres, les mêmes bas-fonds qui, depuis Nerval et Baudelaire, mènent le poète à la recherche de rencontres bizarres. Mac Orlan



écrit dans Le Quai des brumes:

La plupart des gens ne se doutent pas de tout ce qui peut se passer entre la moitié de la nuit et le commencement du jour. Il n'y pas d'imagination: il y a la réalité observée d'une certaine façon.<sup>8</sup>

Dans les chansons de l'époque s'élabore tout un "fantastique social" où les héros sont à la fois pitoyables et merveilleux. Leur attrait est "fatal" et "fait perdre la raison."

Une autre influence sur la chanson de l'époque est d'origine dadaïste. Au Boeuf sur le Toit, André Breton, Louis Aragon et Robert Desnos assistent à une désintégration du langage et à une recherche de l'automatisme comme une expression d'un nouvel art littéraire. Koubitzky est l'instigateur de cette recherche dans la chanson et on ne peut pas s'empêcher de penser à sa première soirée Dada, à son "concert de voyelles." D'où vient cet engouement pour les onomatopées? Il vient du jazz, ramené d'Amérique et présenté pour la première fois en France par Gaby Desly sur la scène du Casino de Paris. Bientôt, Wiener et Doucet le présentent au Boeuf sur le Toit. Car Paris est saisi, dès 1917, par ces nouveaux rythmes noirs influencés par les tangos argentins et les rumbas havanaïses. En 1925, Joséphine Baker et la Revue Nègre dans "Paris qui jasse"

révolutionnent la chanson française. Cette chanson devient chanson pour danser, le texte devenant moins important que le rythme qui fait bouger. Néanmoins cette adaptation ne sera pas complètement acceptée par le public français et il faudra attendre Charles Trenet.

Ce qui demeure important, cependant, dans cette nouvelle recherche de la chanson française est le besoin d'évasion qui l'envahit. On ressent l'influence des horizons lointains, des voyages à travers le monde, que certains écrivains de l'époque, comme Blaise Cendrars, Pierre Loti ou Pierre Benoit vont populariser dans leurs oeuvres. Les chansons de l'époque révèlent cette obsession: "Tourne et vire," "La barque d'Yves," "Les Filles de Saint-Malo," "La Fiancée du Pirate" et "L'Escale" de Jean Tranchant. Une des meilleures chansons de marin de ce dernier, interprétée par Lucienne Boyer est "La Chanson du large":

Notre navire a vu l'espace  
Le vent ne l'influence plus  
Quand vient la vague il fonce et passe  
Hardi mon vieux... Passe dessus!

Le monde est grand  
Le mer est belle  
Marins errants  
Tout étincelle  
Vers le lointain  
Risquons la belle  
C'est l'incertain qui nous appelle.<sup>9</sup>

Grâce aux thèmes réalistes qui émergent dans ces nombreuses chansons de marins, un nouveau style d'interprétation apparaît. La chanson reprend contact avec un réalisme authentique qu'elle avait oublié depuis les chansons sociales du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces nouveaux poètes des temps modernes découvrent leur inspiration dans les préoccupations sociales. Déjà, Mistinguett et Chevalier se tiennent à l'écart d'un romantisme mélodramatique et laissent entrevoir dans les sujets de leurs chansons une réalité proche de la vérité et de la raillerie sociale. Mistinguett chante pour une classe sociale qui est en train d'affirmer son droit d'exister: le prolétariat urbain. "Je suis né dans l'faubourg Saint-Denis," "J'en ai marre," "Mon homme" sont certains des titres qu'elle interprète. Maurice Chevalier vante les vertus de "Ma Pomme" ou "Prosper" qui rappellent singulièrement ces "mauvais garçons" que les romans de Carco sont en train d'immortaliser et qui peuplent les bas-fonds de Paris. La chanson devient le miroir d'une réalité urbaine en ébullition.

Il ne faudrait pas en conclure cependant que toutes les chansons de l'époque soient sociales; certaines ne cherchent qu'à provoquer le gros rire par leur exagération loufoque proche de la caricature. Une chanson devient très populaire en 1936: "Tout va très bien Madame la Marquise"

(musique de Misraki). Il s'agit d'un valet modèle, James, annonçant à sa maîtresse toutes ces mauvaises nouvelles que l'on connaît si bien. Même si le ton semble anodin et dénué de préoccupations sociales, n'oublions pas que nous sommes à une époque de graves crises financières et économiques et de conflits internationaux latents. Ces chansons "à gros rire" expriment le malaise que les gens ressentent et qu'ils veulent conjurer par un rire libérateur.

Les années trente sont aussi celles de la création d'une société des loisirs, par l'introduction des congés payés. Les masses ouvrières peuvent enfin découvrir la nature. Bientôt les gens éprouvent un besoin et un désir de fuir les villes et de se retrouver à la campagne, faisant du camping, des exercices physiques et découvrant les charmes de la camaraderie. De jeunes interprètes comme Ray Ventura et ses "Collégiens," Pills et Tabet, Charles et Johnny vont bientôt inaugurer un nouveau genre musical léger et insouciant de vacanciers en vadrouille. La couverture du premier album de Jean Nohain et de Mireille annonce tout en présentant le titre des chansons:

Quatre jeunes gens passent ensemble un  
mois de vacances dans un vieux château  
moyenâgeux. A côté du château il y a un  
étang. Non loin de là un petit village...  
Nos jeunes gens ont vingt ans... La vie  
est belle.<sup>10</sup>

Il s'agit d'un monde insouciant empreint d'un lyrisme champêtre qui rappelle les ballades du Moyen Age, où l'on rencontre des milliers d'animaux et d'oiseaux, où on va se promener dans les potagers ou les parcs ombragés, et où on fait la connaissance de tout un monde d'êtres familiers et complices: la servante accorte, le conducteur d'autobus, beau garçon galant, le facteur et le gendarme "peu sérieux" mais affables, la fermière accueillante. C'est l'univers d'Alain-Fournier que l'on retrouve dans ces chansons. On se berce d'insouciance afin d'oublier le monde réel chaotique. Mais une certaine poésie est née qui va donner plus d'ampleur à la chanson française et qui fera dire à Charles Trenet:

J'ai eu la chance de venir à une époque où, grâce à Mireille et à J. Nohain, une véritable révolution avait déjà bouleversé la chanson française, où l'on ne croyait plus qu'un artiste de music-hall est tenu de ne débiter que des couplets idiots. Je suis venu après ces deux pionniers. Je n'ai eu qu'à les continuer en ajoutant à leurs oeuvres ce que m'inspirait mon tempérament personnel.<sup>11</sup>

Une vraie chanson populaire est en train de naître, une chanson simple et réellement poétique, celle de Charles Trenet. A force de vivre à l'ombre de la poésie classique, n'ayant d'identité propre que par rapport à l'intérêt

provisoire et éphémère que lui a porté le poète à travers les âges, la chanson française commence à s'émanciper comme une forme d'art à part entière. Les temps sont propices pour son avènement, les salles de concert abondent, un public est prêt à l'accueillir à bras ouverts, et l'invention du microsillon va la propulser dans chaque foyer français. Car la chanson française n'est qu'une mutation moderne et démocratique de l'expression poétique qui finalement va s'imposer dans l'univers littéraire. Il ne lui reste plus qu'à trouver ses maîtres. Déjà, de jeunes paroliers, artisans habiles, l'ébauchent. Néanmoins elle attend encore son poète.

## NOTES

## CHAPITRE I

<sup>1</sup>  
Les Chansons du bon vieux temps, (Paris: Beuscher),  
 p. 60, "Ne ferme pas tes yeux," paroles de Dumont, musique  
 de Benech.

<sup>2</sup>  
Les 101 plus jolies chansons, (Paris: Salabert),  
 p. 81, "Quand reviendront les hirondelles," paroles de  
 Millandy, musique d'Amouroux.

<sup>3</sup>  
 Max Jacob, Correspondance, lettre du 21 fev. 1917,  
 (Paris: Editions de Paris, 1953, t. I), p. 137-138.

<sup>4</sup>  
Les Chansons du bon vieux temps, op. cit., p. 13,  
 "Zaza," paroles de Quentin, musique de Buxeil.

<sup>5</sup>  
 Pierre Mac Orlan, Le Quai des brumes, (Paris:  
 Gallimard, 1927).

<sup>6</sup>  
Les 333 plus jolies chansons, (Paris: Salabert),  
 "Valse brune," paroles de Villard, musique de Krier.

<sup>7</sup>  
 Francis Carco, Les Innocents, (Paris: Le Livre de  
 Poche, 1960), p. 26.

<sup>8</sup>  
 Pierre Mac Orlan, Le Quai des brumes, op. cit.,  
 p. 84.

<sup>9</sup>  
 Paroles et musique de Jean Tranchant (Paris: Breton,  
 1934).

<sup>10</sup>  
 Jean Nohain, Un mois de vacances, (Paris: Breton).

<sup>11</sup>  
 Pierre Barlatier, "Charles Trenet: Depuis 30 ans il  
 influence la chanson," Music Hall, no. 37, avril 1964, p.  
 37.

## CHAPITRE II

## LE FOU CHANTANT

Charles Trenet va être ce poète que la chanson attend. Cependant, en 1930 à Paris, lui-même ne le sait pas encore. Il se cherche en tant qu'assistant auprès du metteur en scène Jacques de Baroncelli. Il vient d'abandonner les Arts Décoratifs pour lesquels il a quitté sa ville natale, Perpignan. A l'époque il se soucie plus de faire éditer ses premières oeuvres: "Les Rois Fainéants," une fantaisie historique, et deux romans, "Dodo Manières" et "La bonne planète." Aux éditions Poncet, qui lui ont refusé ses manuscrits, il se lie d'amitié avec Max Jacob et par lui va connaître Jean Cocteau. Celui-ci écrira à son sujet:

Mes rencontres avec M. Charles Trenet /.../  
se firent sur le terrain de la poésie. La  
poésie nouvelle harcelait, intriguait,  
habitait, secouait, énervait ce jeune homme  
de Perpignan.<sup>1</sup>

Max Jacob et Jean Cocteau vont être d'une grande influence dans la carrière de Trenet. Ils vont lui servir de rôle-modèles car, comme lui, ce sont des hommes de spectacle, dans leur vie comme sur la scène, et ils font partie de ces intellectuels qui ont contribué à l'introduction du jazz en France, de ceux qui, tels les



surréalistes, découvrent le cinéma. Le goût que Trenet éprouve pour le jazz et le cinéma, particulièrement américain, va lui fournir une de ses principales inspirations et sa première oeuvre musicale, les "lyrics" pour le film "Bariole," révèlent déjà une verve qui s'exprimera au cours des années suivantes. Charles Trenet va être le premier auteur-compositeur-interprète de la chanson française et quand, en 1938, il monte sur la scène de l'A.B.C., il va éblouir son public avec un "acte d'amour" poétique qu'il exprime en chanson. Jean Cocteau dira de lui:

La nouveauté de Monsieur Charles Trenet fut d'être le troubadour de textes dont la réserve hautaine aurait à jamais empêché qu'ils courussent la rue et volassent de bouche en bouche. Il ne les imitait pas. Il les aimait. Il les caressait. De cette gracieuse étude naissait un genre.<sup>2</sup>

Depuis Rimbaud, l'enfant prodige, la poésie française aime honorer la jeunesse comme un culte du génie créateur. Le XX<sup>e</sup> siècle la vénère et surtout le surréalisme la considère comme la clef de l'inspiration poétique. Charles Trenet est jeune quand il commence à écrire ses chansons. Il devient le plus jeune membre de la S.A.C.E.M.<sup>3</sup> à dix-neuf ans, ses chansons sont déjà appréciées à vingt ans, et il connaît une réussite sans précédent à vingt-quatre ans.

Les titres de ses premières chansons sont révélateurs de son inspiration adolescente: "L'Ecole Buissonnière," "Boum," "Pigeon vole" décrivent les élans de la jeunesse. C'est une poésie de la joie qui s'affirme dans son oeuvre, "Y'a d'la joie," "Je chante" sont deux de ses chansons les plus célèbres. Il exalte la joie de vivre dans "Ah dis ah dis ah dis ah bonjour":

Ouvre ta fenêtre au jour  
Laisse entrer chez toi le gai soleil<sup>4</sup>

La nature, si chère aux poètes romantiques, est aussi présente: c'est le vagabondage d'un jeune homme plein de fougue, qui arpente la campagne narbonnaise, "Parmi les buissons et les garrigues,"<sup>5</sup> il "court dans les bois,"<sup>6</sup> bondit "vers la plage," plonge "Dans l'eau bleue qui pétille."<sup>7</sup> On ne peut s'empêcher de penser à François Seurel découvrant les mêmes joies dans "Le Grand Meaulnes." C'est une réaction contre le romantisme plaintif ou le naturalisme sombre que Trenet exprime en chantant la joie de vivre.

Un autre procédé qu'il utilise pour faire échec à la tristesse et au sérieux est celui de l'humour, de la parodie. Dans "Rendez-vous sous la pluie," on assiste à un étrange mélange de genres (chanson d'amour et propos basement réalistes):

Pourquoi m'avoir donné rendez-vous sous la pluie,  
 Petite aux yeux si doux que j'aime  
 /.../  
 J'ai mes chaussettes  
 Qui font trempette  
 J'ai des frissons  
 Mes pieds sont des glaçons  
 Et dans la brume  
 J'attrape un rhume.<sup>8</sup>

De même dans "Ah dis Ah dis Ah dis Ah bonjour,"  
 l'exaltation de la nature:

Cueille la fleur la plus belle  
 Chante une chanson nouvelle...

alterne avec des propos familiers qui créent un effet  
 comique instantané:

Et n'assieds pas ton derrière,  
 Sur les orties familières...<sup>9</sup>

Son humour devient même parfois de l'humour noir,  
 macabre, qui rappelle Raymond Queneau, les collages et les  
 peintures surréalistes de l'époque comme dans "Sacré  
 farceur":

La petit'fée qui loge  
 A deux pas de ma loge  
 Vient d'être assassinée  
 Elle n'a plus de nez.  
 Au fond d'un couloir vide  
 Je la retrouv'livide  
 En robe d'opéra  
 Dévorée par les rats.<sup>10</sup>

A la manière du premier Manifeste surréaliste qui utilise le retour à l'enfance comme une méthode d'investigation poétique, Trenet va faire de la chanson une activité ludique. Il s'agit d'un véritable rajeunissement qu'il va effectuer dans la composition de certaines de ses créations par l'introduction de comptines enfantines et d'onomatopées. Dans "Au clair de la lune"<sup>11</sup> l'inspiration est évidente. L'enfance est aussi présente dans "Une vache sur le mur" où sa vision d'une scène domestique pourrait être celle d'un enfant:

Un matou sur une table  
 Qui écoutait la radio  
 L'écoutait par les moustaches  
 En clignant ses yeux de feu  
 Moustachi, Moustacha,  
 Lèv' la queue et se fâcha<sup>12</sup>

Comme dans les oeuvres surréalistes, les bruits revêtent une importance primordiale dans ses chansons. Dans "Boum" il écrit:

La pendule fait tic-tac-tic-tic  
 Les oiseaux du lac pic-pac-pic-pic  
 Glou-glou-glou font tous les dindons  
 Et la jolie cloche ding-din-don.<sup>13</sup>

Ne s'agit-il pas là d'une écriture automatique issue de l'enfance et si chère aux Dadaïstes et aux surréalistes? Trenet adore se livrer à toutes les possibilités offertes par les variations du langage, et sa verve naturelle le

pousse à l'acrobatie verbale pour l'amour de la sonorité et de la rime. Il s'agit d'un dévidement incontrôlé du langage:

C'est l'heure du potage  
Les enfants sages  
En mang'nt à satiété  
Des assiettées.<sup>14</sup>

Ou encore dans "Débit de l'eau...débit de lait":

Ah qu'il est beau, le débit de lait  
Ah qu'il est beau, le débit de l'eau  
Débit de lait si beau, débit de l'eau si laid  
S'il est un débit beau, c'est bien le beau débit  
de lait.<sup>15</sup>

A la suite des poètes de son époque qui se sont lancés à la recherche de la vision primitive de l'enfance, Trenet essaie de demeurer un éternel enfant dans l'inspiration qui le soutient. Sa chanson s'en trouve rajeunie, purifiée, revivifiée. Il s'agit d'une renaissance de l'esprit poétique.

Sa poésie se veut simple et spontanée, sincère, comme l'est l'impressionnisme qu'il déclare aimer dans une interview qu'il accorde à Pierre Barlatier.<sup>16</sup> "Je chante simplement ce que je ressens" répond-il à l'enquête "Qu'est-ce que la réussite?" dans la revue Discographie française.<sup>17</sup> Comme beaucoup de ses contemporains surréalistes l'expriment (Tristan Tzara, Francis Jammes,

Paul Fort), il s'agit de désintoxiquer un genre poétique qui avait eu tendance à devenir trop hermétique.

Trenet va utiliser une syntaxe très simple, fondée essentiellement sur la juxtaposition de propositions indépendantes, sur l'élimination quasi totale des subordonnées, à l'exclusion des relatives, qui, banales, sont soudées à la principale. Il va utiliser la phrase nominale et l'anaphore populaire qui sont l'attribut du langage parlé. Son style concis et précis produit parfois un effet poétique qui va être accentué par l'utilisation de répétitions comme dans "Y'a d'la Joie."<sup>18</sup>

Les images que l'auteur évoque dans ses chansons révèlent la même simplicité. Elles ne sont jamais introduites pour "faire joli" mais dans un souci de présenter une vision précise du sujet considéré, même si parfois Trenet laisse son imagination vagabonder dans un univers inspiré du surréalisme. On remarque particulièrement cette influence dans "Y'a d'la Joie":

On voit le facteur qui s'envole là-bas  
Comme un ange bleu portant ses lettr's au Bon  
Dieu.

On peut aussi observer cette tendance dans la personnification des éléments et des objets que Trenet utilise dans beaucoup de ses chansons. Par exemple, dans "La Mer," celle-ci devient un être vivant:

La mer  
 Qu'on voit danser le long des golfes clairs.<sup>19</sup>  
 Ou encore dans "Je chante": "La lune se faufile à pas de  
 loup."<sup>20</sup>

Trenet aime que sa pensée vagabonde et que sa sensibilité interprète le sentiment. Il veut inspirer chez son public une vision poétique du monde qui l'entoure basée sur un éternel retour à l'enfance et sur le concept de l'amour. L'amour occupe une place très importante dans l'oeuvre de Trenet. Que ce soit l'amour adolescent d'Auguste Meaulnes pour Yvonne de Galais ou l'amour de la joie de vivre et de la nature qu'il va communiquer à son public dans de multiples chansons, l'auteur veut montrer qu'il faut l'éprouver à chaque instant de la vie. Pour la première fois en chansons, un érotisme est exprimé avec un dépouillement et une pureté inconnus. Le rêve et l'amour se côtoient pour troubler la réalité. Dans des termes qui font penser à Nerval, Trenet écrit dans "J'ai ta main":

J'ai mes yeux dans tes yeux  
 Et partout on se voit  
 Que la nuit, belle nuit,  
 Que le ciel merveilleux  
 Tout fleuri, palpitant, tendre et mystérieux.<sup>21</sup>

Il n'y a pas que l'amour qui inspire Charles Trenet mais aussi le monde du rêve avec toute la puissance créatrice de celui-ci. Tout un univers onirique va peupler

ses chansons qui, une fois de plus, le rapprochent du monde de l'enfance qu'il aime tant. Un monde magique habité par des éléments naturels personnifiés comme "Madame la Pluie,"<sup>22</sup> ou "les feuilles mortes dansent légères,"<sup>23</sup> et ou "les nymphes de la nuit couchent dans mon lit."<sup>24</sup>

Cependant Trenet appartient au XX<sup>e</sup> siècle et son univers enchanté inclut des objets modernes qui, eux aussi, vont être animés comme des éléments naturels ou mythologiques. Dans "Y'a d'la joie" le métro "sort du tunnel" pour courir "vers le bois," et "la Tour Eiffel part en ballade" et "comme une folle elle saute la Seine à pieds joints."



## NOTES

## CHAPITRE II

- 1 Jean Cocteau, Le Foyer des artistes, (Paris: Plon, 1947), pp. 148-149
- 2 Ibid., p. 149.
- 3 Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.
- 4 Michel Pérez, Charles Trenet, (Paris: Seghers, 1964), p. 79, "Ah, dis, Ah, dis, Ah, dis, Ah, Bonjour," (Paris: Breton, 1939).
- 5 Ibid., p. 106, "C'était... c'était... c'était," (Paris: Breton, 1946).
- 6 Ibid., p. 88, "Un Rien me fait chanter," (Paris: Breton, 1941).
- 7 Ibid., p. 124, "Le Retour des saisons," (Paris: Breton, 1947).
- 8 Ibid., p. 122, (Paris: Breton, 1939).
- 9 Ibid., p. 79, (Paris: Breton, 1939).
- 10 Ibid., p. 169, (Paris: Vianelly, 1960).
- 11 Ibid., p. 108, (Paris: Breton, 1946).
- 12 Ibid., p. 120, (Paris: Breton, 1947).
- 13 Ibid., p. 10, (Paris: Breton, 1938).
- 14 Ibid., p. 117, "De la fenêtre d'en haut," (Paris: Breton, 1947).
- 15 Ibid., p. 97, (Paris: Salabert, 1943).
- 16 Pierre Barlatier, "Charles Trenet: Depuis 30 ans il influence la chanson," Music Hall, no. 37, avril 1964, p. 37.

17

Réponse à l'enquête, "Qu'est-ce que la réussite?,"  
La Discographie française, no. 109, 15 janv. 1962, p. 30.

18

Michel Pérez, Charles Trenet, op. cit., p. 58,  
(Paris: Breton, 1937).

19

Ibid., p. 104, (Paris: Breton, 1945).

20

Ibid., p. 51, (Paris: Breton, 1937).

21

Ibid., p. 56, (Paris: Breton, 1937).

22

Ibid., p. 137, (Paris: Vianelly, 1947).

23

Ibid., p. 115, "Les gendarmes s'endorment sous la  
pluie," (Paris: Breton, 1947).

24

Ibid., p. 51, "Je chante," (Paris: Breton, 1937).

## CHAPITRE III

## LES PRECURSEURS DE LA CHANSON POETIQUE

Pendant que Charles Trenet fait son apprentissage de chanteur, de jeunes écrivains, appartenant au surréalisme, s'exercent eux aussi à l'écriture de chansons.

Dès 1927, Raymond Queneau rédige des textes qui veulent découvrir un nouveau mode littéraire et populaire destiné au chant patriotique. Prévert écrit ses premières "Paroles," après sa rupture avec André Breton, et Jean-Paul Sartre traduit en chanson son esprit de révolte si l'on en croit Simone de Beauvoir qui écrit dans La Force de l'âge.

Il composait des complaintes, des  
comptines, des épigrammes, des madrigaux,  
des fables express, toute espèce de  
poèmes éclairs, et parfois il les  
chantait sur des airs de son cru; il ne  
méprisait ni les calembours ni les  
à-peu-près; il s'amusait à des  
assonances, à des allitérations; c'était  
une manière de s'essayer aux mots, de les  
explorer et en même temps de leur ôter  
leur poids quotidien.<sup>1</sup>

Mais pour ces artistes, écrire des chansons n'exprime pas, comme Charles Trenet, la joie de vivre, mais la dérision et l'état de désespoir et de révolte dans lequel ils se trouvent.

Ils ne sont pas les premiers à essayer ce genre, un homme les a devancés - Pierre Mac Orlan.

Pendant que Charles Trenet chante "Y'a d'la joie" en 1936, Pierre Mac Orlan entre à la S.A.C.E.M. Cependant cela fait déjà près d'un quart de siècle qu'il écrit des chansons. Ses premières chansons sont demeurées inconnues car il ne les compose que pour des raisons économiques. En 1922 certaines de ces chansons sont réunies avec ses recueils poétiques et ses romans: "Chanson pour la barmaid du Critérion," "Les Rues Barrées," "Nelly," "La fille de Londres."<sup>2</sup>

On retrouve des thèmes chers à Villon, Nerval et Rimbaud qui l'inspirèrent - les rues de Paris, les voyous et les prostituées. Il va créer un nouveau romantisme personnel attaché à décrire la vie passée, avec les souvenirs qu'elle a engendrés dans le coeur et dans l'âme. On n'y ressent pas la joie de vivre d'un Charles Trenet ni d'un Jacques Prévert. Mac Orlan chante la pègre, les légionnaires, les marins, tous les aventuriers d'un monde qui est en train de disparaître au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une maturation littéraire des chansons dites réalistes qui firent fureur dans les années 20.

Jacques Prévert et Boris Vian vont être impressionnés par son oeuvre: le premier fera un film de Quai des brumes

et le second le mentionnera sous le nom de Chick dans l'Ecume des Jours. (S'agissait-t-il de Mac Orlan ou de Jean-Paul Sartre sous les traits de Chick?: les deux sont probablement entremêlés).

On découvre chez Mac Orlan une réelle connaissance des petites gens des bas quartiers, et la cruauté sanglante qui parfois s'en empare. Un certain fatalisme est présent qui fera du pauvre bougre un truand quand la faim est présente. C'est le monde de la guerre, de la torture, du soldat, du mercenaire qui est dépeint dans ses chansons.

Celles-ci sont présentées comme des confessions, des mémoires. Dans le "Prélude sentimental" à "Chansons pour accordéon," il écrit:

La peinture, comme la chanson, aidera à la confession sans vergogne. Une confidence plastique ou musicale ne déshonore personne et, mieux, n'humilie personne. Les coquins les plus déprimants, quand ils se racontent dans le climat d'une chanson, trouvent naturellement la bonne route qui aboutit à l'absolution.<sup>3</sup>

Un dialogue s'engage parfois entre aujourd'hui et autrefois, entre l'homme âgé qui écrit ses mémoires et l'ancien jeune homme à l'existence hasardeuse que le vieillard était. Les souvenirs raniment et éclairent une nostalgie du temps passé. Il s'agit d'une véritable

poésie du temps passé si chère à Edgar Poë et à Baudelaire, poésie consciente du fait que le passé est révolu et ne se reproduira jamais. Au travers de la chanson, Mac Orlan peut ressusciter le temps perdu et la jeunesse envolée.

Certaines de ses chansons ravivent les paysages d'autrefois et expriment les regrets des erreurs que l'on a commises qui sont comme une confession. ("Les progrès d'une garce.")

Les héros de ses chansons sont des êtres insolites nés de la nuit et des cauchemars ou des personnages inquiétants marqués par la peur ou la misère. Ses personnages font partie d'un décor mais ne sont rien sans lui. Margaret se confond avec Le Havre, Nelly avec Rouen et Fanny Kercrozon avec Brest.<sup>4</sup> En fait, les ports sont très importants dans son oeuvre car ils suggèrent l'aventure et les grands départs. Partout il y a des bars et des rues obscures mal famées où clignotent des réverbères. La puissance du décor est si importante que le nom seul d'une ville ou d'un quartier parvient à suggérer le caractère d'un personnage. Par exemple, dans la chanson "En disant: Chiche" Mac Orlan écrit:

Tu étais né à La Bassée  
Et c'était là que j'étais née  
On était tous les deux du Nord<sup>5</sup>

Fréquemment il s'agit d'un fantastique social qui mélange des éléments surréalistes avec un réalisme social décrivant la dure condition de vie des classes populaires.

Un certain humour se dégage aussi de son oeuvre. Il s'agit d'un humour verbal dont le premier objet est naturellement l'homme qu'il va décrire en s'observant lui-même. Il déclare:

Si j'étais Villon, je n'saurais que faire  
Pour ne pas changer de situation.<sup>6</sup>

D'une manière humoristique il va critiquer certaines institutions de son époque, la morale est ridiculisée à travers l'indignation d'une fille de joie:

Si c'est ça le genr' de l'Afrique  
Et la moral' de ses tapins,  
On se fout de la République.<sup>7</sup>

Les fonctionnaires le sont aussi:

Si j'étais Jenin, je s'rais fonctionnaire,  
J'aurais un' retraite à péréquation.<sup>8</sup>

Il dénonce également la Légion Etrangère dans la chanson "Bel-Abbès":

C'est à Bel-Abbès  
Que j'ai perdu ma graisse  
Et quelques faiblesses  
Dans mon raisonnement.<sup>9</sup>

Le héros de ses chansons ne s'apitoie jamais sur lui-même, il va opposer un humour amer à l'encontre de son infortune, humour qui n'est pas né de la révolte mais d'une volonté de garder sa dignité. L'humour souligne le tragique mais le chant permet d'exalter le pouvoir libérateur des mots et Mac Orlan va user de celui-ci fréquemment. Son style, bien que classique, étincelle parfois par l'apport de l'argot qui éclate par sa disparité dans le contexte. Les images sont rares, presque toujours introduites par la comparaison, mais toutes font jaillir l'humour, le pittoresque et le pathétique. Dans "Les Rues Barrées," les prostituées "semblent les grand-mères du Diable" et dans "La Ru'd'la Vieille Lanterne" un pendu paraît être: "comme un drapeau en berne."<sup>10</sup>

A une fille affamée, un croissant est "chaud comme une offrande."<sup>11</sup> Le pouvoir des mots est si puissant qu'il éveille l'imagination. L'emploi de termes géographiques, surtout de villes ou de rues, fait naître des images de voyage ou d'horizons lointains. La mise en chanson de sa poésie augmente le pouvoir des mots. Elle donne une certaine liberté à la rigidité du poème récité. Elle permet la contraction des mots si importante au rythme et crée un effet de spontanéité.



Mac Orlan a élaboré dans ses chansons un style complexe et précieux d'une nature littéraire et cependant authentique qui révèle une verve poétique originale. Il a su mélanger la poésie et le langage social de son époque sans qu'ils choquent. Il l'a fait avec beaucoup de talent et a réussi à créer dans la chanson française une authentique poésie sociale.

#### JACQUES PREVERT

Comme Mac Orlan, Jacques Prévert chante Paris, ses rues et ses bas quartiers, mais la manière dont il le dépeint est différente. Ce n'est plus d'un Paris brumeux et froid dont il s'agit mais d'un Paris solaire. La ville resplendit, lumineuse, fleurie, sillonnée d'oiseaux et d'adolescents optimistes. Même si la misère, la guerre et les privations subsistent, Jacques Prévert ne veut pas que celles-ci influencent son univers poétique. Il va être le premier écrivain à commencer son oeuvre par la parole et la chanson et va donner ses lettres de noblesse à celle-ci. Pendant que Trenet conquiert sa célébrité, Jacques Prévert commence à faire parler de lui. Comme Trenet, il va s'intéresser au monde du cinéma et écrira une chanson pour Trenet dans le film "Adieu Léonard" ("La Chanson du Vitrier," musique de Mouque, Paris, 1943).

Qu'il fasse des films ("Le Quai des Brumes") ou qu'il écrive des chansons, Prévert n'oubliera jamais les principes libertaires qui régissent son art. Il s'agit d'une révolte contre la société et la littérature établie. Il est conscient du fait que la chanson est la littérature du pauvre et qu'elle exprime la révolte et la fraternité des pauvres gens. Prévert participera au Groupe Octobre qui cherche à établir un contact direct avec les masses dont il veut prendre la défense. Avec Prévert la chanson retrouve une vitalité politique qu'elle avait perdue depuis le XIXe siècle et veut toucher l'homme du peuple au travers d'une morale populaire. Queneau écrira de lui:

Prévert a fait de la morale, en vers et en chansons: c'est l'une des causes de sa très grande audience. Depuis V. Hugo, le Poète n'avait pas enseigné les foules. Depuis Baudelaire, le Poète ne s'était pas assigné comme but la diffusion d'une nouvelle façon de juger les choses, d'une nouvelle 'sensibilité' morale.<sup>12</sup>

Prévert se veut poète révolutionnaire et soucieux de l'actualité qui l'entoure. Les événements des années 30 vont l'inspirer dans son oeuvre. Le Front Populaire, bien que bref, va être d'une importance capitale dans sa vie.

Poète du monde moderne et réel, il va dépeindre le vrai peuple et non la pègre comme Mac Orlan. Il rompt avec un certain populisme des bas fonds à la mode. Ses héros sont

les petites gens: chauffeurs de taxi, mineurs, garçons de café, cireurs de souliers, bref des prolétaires exploités et misérables, quand ils ne deviennent pas chômeurs ou clochards résignés.

L'actualité pour Jacques Prévert n'est pas seulement l'évolution politique de la France mais aussi la vie de tous les jours des petites gens. Ses chansons vont exprimer sa révolte et son parti-pris contre le pouvoir qui exploite et dénonceront le malaise social et l'approche de conflits mondiaux qui marquent les années 30.

Elles parlent des employés d'usine, des baisses de salaire, du chômage qui engendre le clochard dont "le monde se paye sa tête et il ne peut rien contre ce monde."<sup>13</sup> N'oublions pas que nous sommes à la veille de problèmes économiques et de guerres qui n'épargneront ni les paysans français ni les Espagnols:

Boulevard des Italiens j'ai rencontré un Espagnol  
Devant chez Dupont tout est bon après la  
fermeture  
Il fouillait les ordures pour trouver un  
croûton.<sup>14</sup>

Prévert va être un témoin critique et sarcastique de son époque. Au sujet du racisme il écrira: "Encore un sale Youpin qui vient manger notre pain, dit un monsieur très bien."<sup>15</sup>

Il se révolte contre de telles stupidités et de telles souffrances, et dénonce le "bon Dieu" qui ne s'occupe pas des pauvres: "Il a trop à faire dans les riches quartiers."<sup>16</sup>

De la guerre et de ses frustrations est née une jeunesse qui veut affirmer brutalement ses droits d'exister. Elle veut vivre à sa guise en dehors des tabous sociaux. Saint Germain-des-Prés va être son lieu de rendez-vous et l'amour son lien de parenté. Avant Jean-Paul Sartre et Boris Vian, Prévert deviendra son porte-parole car sa poésie de libération sociale et amoureuse le rapproche de cette nouvelle philosophie. Et le poète critique et sarcastique, observateur de son époque troublée, est aussi un poète de l'amour mais d'un amour qui reflète le temps qu'il vit: hâtif, angoissé et grave. On se donne au premier venu, d'une manière insouciante et inconstante:

Quand j'ai envie de rire,  
Oui je ris aux éclats,  
J'aime celui qui m'aime  
Est-ce ma faute à moi,  
Si ce n'est pas le même  
Que j'aime à chaque fois.<sup>17</sup>

Il s'agit d'un amour matérialiste qui refuse les conventions de la société; c'est le début de l'amour libre qui s'exprime dans les chansons de Prévert.

L'amour n'est cependant pas le seul thème que le poète utilise. Celui de la nostalgie de l'enfance est présent. L'univers de la jeunesse, qu'il associe avec la liberté, devient un des sujets de son inspiration poétique. L'oiseau, qui pour Prévert incarne la liberté, éprouve pour l'enfant de "Page d'écriture" beaucoup de tendresse:

Alors l'oiseau descend  
et joue avec l'enfant  
/.../  
et tous les enfants  
entendent sa chanson  
et tous les enfants  
entendent la musique.<sup>18</sup>

Et les liens qui unissent l'être humain aux éléments naturels se révèlent aux yeux de l'enfant qui, loin du monde de l'adulte, peut recomposer une vision naturelle et libre de la nature:

et les murs de la classe  
s'écroulent tranquillement.  
Et les vitres redeviennent sable  
/.../  
les pupitres redeviennent arbres  
la craie redevient falaise  
le porte-plume redevient oiseau.<sup>19</sup>

Cette nature magique, née dans l'imagination du poète redevenu enfant, se retrouve souvent dans la poésie de Prévert et certaines de ses descriptions de la nature ressemblent à des collages surréalistes:

nous avons rencontré  
 la mer qui se promenait  
 avec tous ses coquillages  
 ses îles parfumées  
 et puis ses beaux naufrages  
 et ses saumons fumés.<sup>20</sup>

Le merveilleux devient même naturel comme l'est la  
 vision de l'enfant:

Au-dessus de la mer  
 nous avons rencontré  
 la lune et les étoiles  
 sur un bateau à voiles  
 partant pour le Japon.<sup>21</sup>

Pour Prévert le monde de l'enfance est celui de l'art  
 car il fait remonter le poète à la source de l'inspiration  
 créatrice.

Ses textes font preuve d'originalité en ce qui  
 concerne leur nature. Ils ne décrivent pas des états d'âme  
 ou d'esprit mais des phénomènes ressentis par les sens.  
 Essentiellement matérialistes, ses chansons se contentent  
 d'inspirer chez l'auditeur des impressions sur le  
 comportement des personnages ou sur le décor qui les  
 entoure, bref sur les apparences, mais ne veulent pas  
 s'imposer et laissent celui-ci libre de les interpréter.  
 Par exemple, la résignation que les gens éprouvent pour la  
 guerre est exprimée en actes quotidiens:

La guerre continue la mère continue elle tricote  
 Le père continue il fait des affaires

Le fils est tué il ne continue plus  
Le père et la mère vont au cimetière.<sup>22</sup>

Il a beaucoup plus recours aux expressions d'idées ou aux descriptions de faits qu'aux effusions sentimentales. Il laisse l'auditeur les ressentir sans les exprimer.

Même le thème de l'amour, si cher à tous les poètes et à Prévert, est exprimé d'une manière matérialiste. Par exemple dans "Embrasse-moi" les gestes de l'amour ne sont que des baisers:

Embrasse-moi  
Embrasse-moi longtemps.<sup>23</sup>

La contemplation de l'objet aimé devient:

Trois allumettes une à une allumées dans la nuit  
La première pour voir ton visage tout entier  
La seconde pour voir tes yeux  
La dernière pour voir ta bouche  
Et l'obscurité toute entière pour me rappeler  
tout cela  
En te serrant dans mes bras.<sup>24</sup>

Même l'enlacement sensuel est matériel:

Tu enleveras tous tes vêtements  
Et tu resteras immobile nue debout avec ta bouche  
rouge  
Comme les piments rouges pendus sur le mur blanc  
Et puis tu te coucheras et je me coucherai près  
de toi  
Voilà.<sup>25</sup>

Ce dépouillement volontaire de l'amour lui confère un caractère humain et précieux teinté d'érotisme. A la façon

des peintres surréalistes il accorde une grande importance aux objets qui parfois ont même une présence humaine. Ils illumineront certaines de ses chansons comme par exemple le "soleil d'hiver" dans "Immense et Rouge."<sup>26</sup> N'oublions pas que Prévert fut aussi cinéphile puis cinéaste et que cette expérience cinématographique peut expliquer l'importance qu'il donne aux objets. On retrouve dans plusieurs de ses chansons cet art de l'éclairage et du gros plan.

L'oeil cinématographique de Jacques Prévert invente aussi le mouvement qui anime la plupart de ses chansons. Il va utiliser les mêmes procédés que le cinéma: tantôt il ralentit l'action, tantôt il l'accélère. On peut noter cet accroissement du rythme, par exemple, dans "Le Cauchemar du Chauffeur de Taxi":

Des milliers et des milliers d'adresses  
arrivent à toute vitesse et se bagarrent  
dans sa mémoire.<sup>27</sup>

De même dans "Le Message,"<sup>28</sup> une certaine précipitation des actes révèle un égarement qui ne peut conduire qu'à la fuite ou la mort.

Le ralenti est aussi présent dans ses chansons. Il s'exprime parfois par la répétition de mots comme par exemple dans "L'Expédition":



Un homme avec une boîte  
 Entre au musée du Louvre  
 Et s'assoit sur un banc  
 Examinant la boîte  
 Attentivement  
 Puis il ouvre la boîte  
 Avec un ouvre-boîte  
 Et place soigneusement  
 Très sûr de lui  
 Et sur de l'ouate  
 L'ouvre-boîte  
 Dans la boîte.<sup>29</sup>

Ce ralentissement créé par la décomposition des gestes provoque un effet de déshumanisation qui fait pénétrer l'auditeur dans un monde absurde et fantômatique. On peut particulièrement observer cette lenteur et cet automatisme dans "Déjeuner du matin"<sup>30</sup> où la participation du sujet est diminuée par la présence obsessionnelle des objets comme ce café, cette tasse, ce lait, ce sucre qui semblent être plus importants que le sujet qui fait l'action et qui annonce le Nouveau Roman. On peut donc affirmer que le langage poétique de Prévert est d'essence cinématographique par les procédés qu'il utilise et le fait qu'il s'agisse de chansons le rend même plus vivant et instantané. Il s'agit vraiment d'une nouvelle forme de poésie écrite qui reflète les temps modernes par l'apport de nouvelles technologies comme le cinéma et la mise en chanson. Cette mise en chanson, en tant que spectacle à présenter à un public, requiert beaucoup plus la parole que

l'écriture et naturellement l'intervention musicale. Et le fait qu'il s'agisse d'un spectacle suppose l'introduction de procédés qui encouragent la participation créatrice du public.

La chanson est peut-être l'art qui fait le plus appel à l'imagination du public par l'emploi d'un langage courant et d'expressions conventionnelles qui veulent inspirer des sentiments communs à l'auditeur.

Le support poétique de la chanson est donc le langage, et même si les techniques cinématographiques permettent de la mettre en scène comme un spectacle, il n'en demeure pas moins que Prévert n'a qu'une seule arme à sa disposition pour l'écrire: les paroles. Il va s'en servir d'une manière originale, non en écrivain intellectuel, mais en artisan poète.

Il éprouve un amour du mot populaire et instinctif. Il se veut homme de parole mais refuse d'être un littéraire. Dans une interview accordé à L'Express en 1963, il déclare:

Je me fous complètement de ce qui se  
passe dans le monde littéraire. En dehors  
de Michaux, je ne sais pas si je connais un  
écrivain...<sup>31</sup>

Et quand on lui demande "vous avez bien connu les surréalistes?" il répond "oui, mais je n'écrivais pas à ce moment-là."<sup>32</sup>

La rupture en 1930 avec les surréalistes et André Breton en particulier a été totale. Prévert niera avoir été influencé par le mouvement surréaliste, même si cette influence est présente dans son oeuvre.

Raymond Queneau écrira que Jacques Prévert, comme Jean-Paul Sartre, a :

profité du cassage de la syntaxe, de sa désarticulation, commencés par Max Jacob, continués par Aragon et achevés par Céline; /.../ profité aussi du cassage de la 'pensée,' de sa désarticulation, commencés, continués et achevés par Joyce, à lui tout seul.<sup>33</sup>

C'est donc au niveau de l'observation de la langue parlée et de l'interprétation écrite qui s'ensuit dans les chansons de Prévert, que l'on peut observer cette influence du surréalisme et Queneau parlera même de "la parole automatique de Prévert."<sup>34</sup>

Il s'agit cependant, chez Prévert, d'un goût instinctif pour le mot lui-même et pour l'action qu'il suggère. Le langage qui l'intéresse est celui du langage parlé de tous les jours. Il a compris que la chanson doit être populaire et puiser son inspiration dans les dictons, les proverbes, les paroles quotidiennes. Il écrit:

Vous dormez sur vos deux oreilles comme on dit.<sup>35</sup>

Ces dictons et ces proverbes sont repris au "pied de la lettre" comme l'ont fait les surréalistes (particulièrement les peintres Magritte et Delvaux) créant un effet grotesque et comique. Dans "La Grasse Matinée" on meurt de faim, dans "A la Belle Etoile" on dort "de son dernier sommeil."

Partout il fait preuve d'un humour macabre. Dans "Les Chansons dans le sang" il écrit:

Dans la rue passe un vivant  
avec tout son sang dedans  
soudain le voilà mort  
et tout son sang est dehors.<sup>36</sup>

Ici encore, le langage est populaire, mais également grinçant.

Un autre procédé qu'il utilise fréquemment est celui de la répétition qui s'accorde avec la musique comme un leitmotiv, même s'il existe une certaine indifférence quant à la signification:

/.../ feu ma pauvre mère  
qui mourut assassinée  
par défunt mon père  
qui mourut guillotiné.<sup>37</sup>

Ou encore dans "Coeur de docker":

Son père était cardiaque  
sa mère était patraque.<sup>38</sup>

Il va même créer un effet comique et cocasse dans la répétition de l'emploi du verbe "prendre" dans "Chansons des

Escargots qui vont à l'enterrement."

Prenez prenez la peine  
 La peine de vous asseoir  
 Prenez un verre de bière  
 /.../  
 Prenez si ça vous plaît  
 L'autocar pour Paris  
 /.../  
 Mais ne prenez pas le deuil.<sup>39</sup>

La chanson "Inventaire" s'apparente complètement à l'écriture automatique des surréalistes:

Un Francois premier, deux Nicolas deux,  
 Trois Henri trois,  
 le raton laveur,  
 un père Noël, deux soeurs latines, trois  
 dimensions.<sup>40</sup>

D'une manière générale, Prévert a choisi la chanson en tant que véhicule de sa poésie et celle-ci a fait de l'écrivain un poète de l'instinct. La chanson l'a rendu populaire, elle lui a offert un nouveau champ d'exploration de la création poétique. L'écriture s'est effacée devant la parole car la chanson requiert une action immédiate et un langage que le poème figé ne pouvait fournir. Prévert a eu recours à toutes les nouvelles techniques que le début du XX<sup>e</sup> siècle offrait (cinéma et music hall) il a su se faire l'interprète d'une classe populaire de plus en plus influente, a su utiliser son langage et ses préoccupations et a su transmettre à son public avec une simplicité parfois

déroutante toutes les subtilités d'une nouvelle poésie  
chantée avec une telle force poétique qui fera dire à  
Raymond Queneau que Prévert n'est "pas seulement un frère  
mais un maître."<sup>41</sup>

## NOTES

## CHAPITRE III

- 1  
Simone de Beauvoir, La Force de l'âge, (Paris: Gallimard, 1960), p. 22.
- 2  
Pierre Mac Orlan, Chansons pour accordéon, (Paris: Gallimard, 1953).
- 3  
Ibid., p. 26.
- 4  
Ibid., p. 163, "Fanny de Lanninon," musique de Marceau.
- 5  
Pierre Mac Orlan, Mémoires en chanson, (Paris: Gallimard, 1965), p. 42, "En disant: Chiche," musique de Marceau.
- 6  
Ibid., p. 23, "Il aurait pu...", musique de Marceau.
- 7  
Pierre Mac Orlan, Chansons pour accordéon, op.cit., p. 153, "La Belle de Mai," musique de Marceau.
- 8  
Ibid., p. 75, "Rue Saint-Jacques," musique de Marceau.
- 9  
Ibid., p. 95, "Bel-Abbès," musique de Marceau.
- 10  
Pierre Mac Orlan, Mémoires en chansons, op. cit., p. 54, "Au tapis-franc," musique de Marceau.
- 11  
Ibid., p. 48, "Merci bien," musique de Marceau.
- 12  
Raymond Queneau, Bâtons, chiffres et lettres, (Paris: Gallimard, 1965), p. 250.
- 13  
Jacques Prévert, Paroles (Paris: Le Point du Jour, 1947), "La Grasse matinée," collection "Le Calligraphe," (Paris: Enoch, 1946).
- 14  
\_\_\_\_\_, Histoires et d'autres histoires, (Paris: NRF - Le Point du Jour, 1963), "A la belle étoile," (Paris: Enoch, 1947).

15

Ibid.

16

Jacques Prévert en collaboration avec André Verdet, Histoires, (Paris: Le Pré aux Clercs, 1946), p. 127, "Embrasse-moi," (Paris: Coda, 1934).

17

\_\_\_\_\_, Paroles, op. cit., p. 117, "Et puis après..." musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

18

Ibid., p. 173, "Page d'écriture," musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

19

Ibid.

20

\_\_\_\_\_, Histoires, op. cit., p. 141, "En sortant de l'école," musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

21

Ibid.

22

\_\_\_\_\_, Paroles, op. cit., p. 103, "Familiale," musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

23

\_\_\_\_\_, Histoires, op. cit., p. 127, "Embrasse-moi," musique de Wal-Berg, (Paris: Coda, 1934).

24

\_\_\_\_\_, Paroles, op. cit., p. 235, "Paris at night," musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

25

Ibid., p. 98, "Dans ma maison," musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

26

Ibid., p. 212, "Immense et Rouge," musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

27

Ibid., p. 56, musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

28

Ibid., p. 221, musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).

29

\_\_\_\_\_, Histoires, op. cit., p. 36, musique de Charles Verger, (Lausanne: Clairefontaine, 1953).

30

\_\_\_\_\_, Paroles, op. cit., p. 176, musique de Joseph Kosma (Paris: Enoch, 1946).



- 31 Madeleine Chapsal, (interview réalisée par) "Du Prévert," L'Express, no. 613, 14 mars 1963, pp. 26-28.
- 32 Ibid.
- 33 Raymond Queneau, op. cit., p. 248.
- 34 Ibid.
- 35 Jacques Prévert, Histoires, op. cit., p. 129, "Les Bruits de la nuit," musique de Kosma, (Paris: Enoch, 1947).
- 36 \_\_\_\_\_, Paroles, op. cit., p. 119, musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).
- 37 \_\_\_\_\_, Histoires, op. cit., p. 121, "Adrien," musique de Charles Verger, (Paris: Vianelly, 1936).
- 38 Ibid., p. 115, "Coeur de docker," musique de Charles Verger, (Paris: Le Troubadour, 1952).
- 39 \_\_\_\_\_, Paroles, op. cit., p. 89, musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).
- 40 Ibid., p. 240, musique de Joseph Kosma, (Paris: Enoch, 1946).
- 41 Raymond Queneau, "Le mur aux opinions," Parler, no. 19, dec. 1965, p. 25.

## CHAPITRE IV

## EPANOUISSEMENT DE LA CHANSON POETIQUE

Au début des années cinquante, la chanson française est prête à s'émanciper en tant que forme d'art poétique à part entière.

En mars 1951 Léo Ferré se produit à l'Arlequin et après plusieurs années d'effort, tantôt au "Boeuf sur le toit" tantôt au "Quod Libet," il réussit enfin à attirer l'attention de son public et des critiques. J. P. Lacroix écrira dans le Franc-Tireur:

Ferré est l'un de nos plus authentiques poètes - s'il est vrai que la mission de poète est d'éveiller, d'inquiéter son époque. Inquiétants c'est le mot qui vient naturellement à propos de ses chansons-poèmes. Inquiétants comme ont dû l'être les premières oeuvres de Laforgue, d'Alfred Jarry.<sup>1</sup>

En mars 1952, dans le cabaret de Patachou, Georges Brassens interprète certaines des chansons qu'il a écrites: "La mauvaise réputation," "Le gorille," "Hécatombe" et "Le fossoyeur."

Ils ne sont pas les seuls. Félix Leclerc, venu du Canada, chante pour la première fois à l'ABC des chants dont plusieurs semblent être d'inspiration moyenâgeuse et

Stéphane Golmann, auteur compositeur interprète, introduit ses "Ballades et chansons de geste" à un public qui est prêt à accueillir cette nouvelle forme de poésie.

Quatre "paroliers" donc qui vont prouver que la chanson est prête à s'épanouir artistiquement. Ils vont le faire en même temps que se développe le théâtre d'avant-garde de Beckett, Ionesco et Adamov. Il serait intéressant de remarquer les similitudes qui existent entre ces deux formes d'art. Toutes deux ont besoin du public, étant des spectacles montés "sur les planches," sont d'essence spontanée et révèlent un besoin chez leurs créateurs de s'extérioriser. Elles sont aussi d'un abord plus facile pour le spectateur que l'oeuvre écrite ne peut fournir.

Avant de s'éclipser en 1956, Stéphane Golmann a su s'affirmer par sa façon de manier l'humour et la satire, traduisant d'une manière originale, avant la vogue des "folksongs," une tentation folklorique éprouvée par la littérature et le public français. Certains de ses textes comme "Les Revendications d'un nouveau-né," "Les Prés à Germain,"<sup>2</sup> "La Conscience," "La Cravate Lavallière" et "L'Abus de confiance"<sup>3</sup> révèlent un esprit fantaisiste et créatif, loufoque et lucide à la fois, mais ne réussiront pas à marquer le genre.

Avec tous deux une guitare à la main, Félix Leclerc et George Brassens font leur entrée en scène. Ils ont aussi cette résonance folklorique chère à l'époque dont l'inspiration est probablement d'origine médiévale. Il s'agit d'un lyrisme populaire remontant aux troubadours qui chantaient des complaintes d'amours d'un château à l'autre.

Quand George Brassens débute, il se contente d'imiter les chansons des autres (Jean Tranchant, Jean Nohain, Charles Trenet), mais bientôt il va se plonger dans l'étude des poètes, en particulier Villon, pour apprendre à composer avec originalité sa poésie chantée.

Ce n'est pas dans les thèmes employés que se situe la nouveauté, mais dans le ton et la gravité avec lesquels ils sont abordés. Ses textes sont travaillés et se veulent rigoureux et précis, comme l'artisan qui "fignole" son oeuvre d'art. Mais cette poésie se veut également simple, dénuée de préciosité et Félix Leclerc va prôner l'emploi de mots usuels, les seuls qui ne soient pas "lanceurs de poudre aux yeux."<sup>4</sup>

Cependant il y a une grande différence entre l'oeuvre de Félix Leclerc et celle de George Brassens. Dans les textes du premier, il s'agit parfois d'un renouveau de l'oeuvre classique moyenâgeuse tandis que les textes de Brassens font preuve d'une verve littéraire plus

personnelle. Brassens va créer une nouvelle forme de littérature qui ne repose plus sur la fascination pour le spectacle et son aspect ludique comme chez Trenet, mais sur une recherche et un désir d'écriture précise basée sur l'étude des maîtres de la poésie et des procédés de versification qu'ils utilisent. Il dira, lors d'une interview qu'il accorde à André Sève:

Je lisais deux ou trois livres, je  
prenais des notes, j'apprenais à écrire,  
j'apprenais l'art du vers.  
/.../  
Par exemple Verlaine: j'étudiais chaque  
vers, les thèmes, la manière de conduire  
un poème. Je prenais ce qui me  
convenait. Lamartine m'a plu. Paul Fort  
me convenant, je me suis mis à étudier  
Paul Fort. Francis Jammes pour d'autres  
raisons.  
/.../  
Mais aussi Rimbaud, François Villon,  
Mathurin Régnier.<sup>5</sup>

Il va plus loin. Il veut enrichir sa poésie jusqu'à l'extrême. Dans un article de Paris-Match l'écrivain René Fallet déclare:

Il /.../ potasse depuis toujours les  
grammaires, les lexiques, les  
dictionnaires, poursuit une éternelle  
étude du français, ricane souvent en  
écoutant une chanson mal bâtie: 'Pathos!  
Galimatias!' Cet indulgent de nature est  
sans pitié quant au style et à la  
syntaxe. Ce faux amateur est le plus  
rigoureux des professionnels.<sup>6</sup>

Ce travail académique ne s'adresse pas vraiment à l'écriture de chansons, mais plutôt à celle de la création poétique ou romanesque car Brassens, au début de sa carrière, voulut s'exercer dans ce domaine. Mais ses oeuvres écrites sont un échec et bien vite il prend conscience que le public, qu'il veut apprivoiser, n'est plus réceptif à cette ancienne expression de l'art littéraire et réclame un art plus accessible et instantané: celui de la chanson qui permet de "mettre en musique" ses poèmes écrits. George Brassens va devenir "chansonnier" pour n'avoir pas su être écrivain, n'oublions pas que nous sommes à une époque où la parole l'emporte sur le texte. Cependant il exprimera un certain regret de la poésie dans son oeuvre chantée.

Quant à Léo Ferré, il n'éprouve aucun regret mais au contraire une aversion pour toutes les règles de la poésie, considérant que ses textes doivent se situer dans une perspective révolutionnaire surréaliste. Il méprise non seulement la poésie classique mais aussi toutes les règles établies. Une révolte et une audace verbale originale se dégagent de ses textes. Dans le "Temps des Roses Rouges" on ressent une certaine influence surréaliste teintée d'une conscience politique:

Si j'avais les mains du bon Dieu  
 Je me les couperais  
 Et pour aider les pauvres gueux  
 Moi je les leur coudrais  
 Sur les moignons de la misère  
 Dans les coulisses du bonheur  
 Ils pourraient se pétrir des coeurs  
 A renverser la terre entière.<sup>7</sup>

Il devient, tôt dans sa vie, un familier des poètes "maudits": Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Apollinaire. Il mettra d'ailleurs leurs poèmes en musique et écrira la préface des "Poèmes Saturniens" de Verlaine.<sup>8</sup> Il rêve d'une musique nouvelle, objective qui accompagne et calque le texte. Il veut créer une synthèse entre le musicien et le poète ce qui, après tout, est le but de la chanson poétique. Mais Ferré va plus loin et la "mise en musique" de la poésie doit permettre à celle-ci de se "libérer" de son carcan littéraire. La chanson, pour lui, représente la révolte et la liberté; poète de la chanson, il demeure attaché à ce principe:

L'oiseau est prisonnier de son vol. Le  
 poète l'est du sien, je veux dire d'une  
 orthographe, d'une prosodie, d'un rythme.  
 /.../  
 Le seul véritable problème du poète est  
 le problème du style.<sup>9</sup>

Pour Brassens comme pour Ferré, la chanson découle de la littérature et son écriture doit être pourvue d'un style recherché et élaboré qui s'inspire des poètes modernes

comme Laforgue et Apollinaire. Nous assistons à un véritable renouvellement poétique qui utilisera la chanson comme moyen de communication de la poésie. Ferré prend Villon à témoin et l'implore dans "La Poésie fout l'camp Villon:"

La poésie fout l'camp, François!  
Emmène-moi emmène-moi  
Nous irons boire à Montfaucon  
A la santé de la chanson.<sup>10</sup>

Villon semble être omniprésent dans les oeuvres de Brassens et Ferré car il représente l'essence même du poète, celui qui écrit comme il vit, c'est-à-dire en dehors des règles établies. Il incarne l'esprit de révolte poétique qui pour eux, et surtout pour Ferré, est à la base de la création artistique. Ils admirent son lyrisme puissant qui n'a jamais été domestiqué par le savoir et les conventions.

Même s'ils n'oublient pas les enseignements de la littérature moderne, Brassens et Ferré se veulent les héritiers, les enfants naturels du Moyen Age et de ses poètes. Ils veulent rejeter la préciosité du classicisme poétique qui a succédé au Moyen Age, retrouver le moralisme et la spiritualité du chant moyenâgeux et ajouter à celui-ci toutes les découvertes originales du surréalisme. Il s'agit donc chez eux d'un mélange subtil et délicat de la poésie médiévale adaptée au XX<sup>e</sup> siècle par l'apport du surréalisme.



## GEORGES BRASSENS

Georges Brassens est avant tout un poète humaniste qui s'intéresse au "respect absolu de l'homme, de sa liberté et de sa dignité, (il s') en prend à tous ceux qui attentent à cette liberté, à cette dignité: les armes, les képis, les chaînes."<sup>11</sup> Il va naturellement s'en prendre à la guerre:

Depuis que l'homme écrit l'histoire  
Depuis qu'il bataille à coeur joie.<sup>12</sup>

et à toutes les institutions, aux "bourgeois" qui méprisent les pauvres.<sup>13</sup> Au fond, il éprouve de l'affection pour les voyous,<sup>14</sup> les filles de joie,<sup>15</sup> les épaves<sup>16</sup> qui selon lui méritent le même respect que les "gens normaux."

Brassens va chanter les vertus des simples gens, "l'Auvergnat," "l'hôtesse," "l'étranger" qui sont plus généreux que "les gens bien intentionnés,"<sup>17</sup> et leur résignation en face de l'adversité comme le "Pauvre Martin."<sup>18</sup> Il se veut le porte-parole des humbles et de leurs douleurs. Un univers à la fois primitif et éternel se dégage de ses chansons. Les vertus fondamentales sont présentées comme des symboles de vie: le vin, le pain, le feu reviennent souvent dans ses poèmes en même temps que l'amitié. La nature n'est pas oubliée pour autant: l'arbre et les fleurs (surtout celles remplies de symboles comme

le myosotis, la marguerite et la primevère) sont les préférés de Brassens. Il ne va pas, comme les romantiques, être en extase devant celles-ci mais avoue à André Sève: "J'aime mieux voir des fleurs qu'un tas de ferraille mais ça ne va pas plus loin."<sup>19</sup> Il va cependant se servir comme un "classique" des "matériaux conventionnels," des "symboles de tout le monde"<sup>20</sup> et recourir dans sa poésie à un style concret traitant de choses, d'objets et de gens et va délaisser l'abstrait. Un lyrisme matérialiste se dégagera de son oeuvre. Il s'agit d'un monde simple, chaleureux comme dans "Jeanne":

Son pain ressemble à du gâteau  
Et son eau à du vin comm' deux gouttes d'eau.<sup>21</sup>

Cependant certains thèmes sont plus importants que d'autres. Dans "Le Monde" du 5 octobre 1972 il déclare à Claude Fléoutier:

Les thèmes de mes chansons, ce sont ceux  
qui existent. L'amour, l'amitié, qui  
est plus généreuse, plus désintéressée,  
moins égoïste, la guerre, la nature, la  
mort.<sup>22</sup>

L'amitié prédomine car c'est la vertu des "copains" qui engage une fidélité désintéressée. Brassens l'apprécie d'autant plus qu'elle permet de faire échec au temps et à la mort, deux autres thèmes qu'il emploie souvent. On peut

dire qu'il utilise certains des thèmes des écrivains humanistes: le temps qui "passe et fauche à l'aveuglette," (P...de toi) qui "joue à bousculer les roses" (Saturne).

La mort revient souvent dans ses poèmes et quand, dans une interview accordée à Marie-France, Thérèse Hamel lui en demande la raison il s'explique:

Quand je parle de la mort, ce n'est pas pour la mort elle-même, c'est par rapport à la vie. C'est une sorte de faire-valoir. Je me sers d'elle comme d'un prétexte.<sup>23</sup>

En fait, il sait que certains thèmes sont chers à la poésie. Il va les exploiter à fond et déclarera:

le petit fond de mélancolie que je dois avoir est très exploitable en poésie. La mélancolie est plus prenante que la joie, plus valable en tout cas esthétiquement.<sup>24</sup>

Brassens semble être très préoccupé par l'esthétisme de ses chansons et il dira "je mets des fleurs parce que ça fait joli dans une chanson." Il est conscient du fait que, pour que la chanson soit élevée au rang de poésie, il faut qu'elle soit écrite dans un langage soigné. Même si la création seule est essentielle, il faut aussi qu'un langage poétique l'accompagne afin de faire éprouver à l'auditeur les émotions de cette création.

Son art poétique est un mélange de souvenirs de source populaire et d'acquisitions savantes. Elevé dans une "famille chanson,"<sup>25</sup> initié ensuite à la littérature, Brassens va intégrer la poésie et les techniques rigoureuses de celle-ci dans ses créations chantées. Il associera donc toutes les connaissances populaires que sa famille lui a fournies à son étude des poètes pour créer un art poétique original. C'est dans l'amalgame des deux sources que se situe son originalité.

Ce ne sont pas les seules influences que Brassens a subies. On trouve aussi dans son oeuvre une nostalgie du folklore que le surréalisme cherche à incorporer dans ses créations littéraires. Comme Prévert et les surréalistes, Brassens essaie d'introduire des expressions familières et d'user de formules populaires cocasses dans le but de provoquer le rire de l'auditeur. Il puisera son inspiration dans les chansons populaires, les contes et les légendes du passé et il le fera avec un humour qui veut "démystifier" le sérieux de la tradition. Par exemple, à "l'orée du village," Cendrillon laisse sa quenouille pour suivre, sous les ombrages, "un bon petit diable à la fleur de l'âge;"<sup>26</sup> la ronde d'"Embrasse-les tous,"<sup>27</sup> englobe "jusqu'aux Lilliputiens" de Gulliver et l'amie d'"A l'ombre du coeur de ma mie"<sup>28</sup> fait semblant d'être "la belle au bois dormant."

Les allusions aux contes de fées sont présentes ainsi que celles qui rappellent La Fontaine. Brassens dira même de celui-ci à André Sève:<sup>29</sup> "Ah! Celui-là il ne m'a jamais quitté." Certains de ses vers rappellent étrangement le fabuliste:

Aux appels de cet étourneau  
Grand branle-bas dans Landerneau  
Tout le monde et son père accourt  
Aussitôt lui porter secours.<sup>30</sup>

Dans "Oncle Archibald" la chanson devient une fable avec une morale:

Tu pourras crier: Viv' le roi sans intrigue  
Si l'envie le prend de changer  
Tu pourras crier sans danger Viv' la ligue.<sup>31</sup>

Son inspiration remontera aussi à l'antiquité et aux héros et personnages de l'époque. Il les évoquera souvent parfois d'ailleurs avec un irrespect qui se veut humoristique. Dans "La guerre"<sup>32</sup> il s'élèvera "à l'encontre du vieil Homère," il comparera l'intraitable "Pénélope"<sup>33</sup> à une mégère de banlieue, le vieux Nestor deviendra ce "vieux malappris" qui répond à l'appellation familière de Tonton.<sup>34</sup> On retrouve fréquemment dans sa poésie cette connaissance et inspiration des oeuvres antiques et il saura créer un effet comique en ridiculisant leurs personnages. Il ne se moquera pas seulement de l'antiquité mais aussi de certains

philosophes. Dans "Le Mécréant," à la façon de Pascal et de ses "Pensées," il écrit:

Mettez-vous à genoux priez et implorez  
Faites semblant de croire et bientôt vous  
croirez.<sup>35</sup>

Une connaissance assidue des écrivains, des philosophes, lui fournit une source inépuisable de sujets à traiter dans ses chansons. Brassens le fait toujours avec beaucoup d'humour et de simplicité. Ces associations d'idées, de manières de penser basées sur des réminiscences littéraires subtiles rappellent l'esprit qui anime un Queneau. Toutes ces allusions littéraires vont enrichir la chanson française et faire de Brassens un de ses maîtres.

Cependant, si Brassens se permet une certaine fantaisie vis-à-vis de la littérature classique et antique, il est conscient du fait que la poésie se doit d'obéir à des règles précises de versification, qu'il a étudiées, qu'il connaît et qu'il va imposer à ses chansons.

Néanmoins cette rigueur ne signifie pas qu'il ne puisse pas donner à ses vers une nouvelle richesse originale. Et c'est ce qu'il va faire en pleine possession de son art, en maître virtuose qui peut se permettre la fantaisie. En d'autres termes, le fait qu'il soit un maître de la poésie, par ses études poussées, lui permet de se

dépasser et d'élaborer un art poétique d'une verve et d'une puissance originales. Il éprouvera une délectation verbale dans la recherche de l'écriture à laquelle il s'adonne. La rime et le rythme auxquels il soumet ses vers font de lui un maître de la poésie moderne. Il y a même de l'audace dans son oeuvre. Il va jouer sur la longueur des vers afin d'accentuer les effets théâtraux. Par exemple, il utilisera la gravité de l'alexandrin pour conter les mésaventures d'un cocu<sup>36</sup> ou la méchanceté d'une traîtresse,<sup>37</sup> et la strophe romantique (alternant l'alexandrin et le vers de six pieds) pour narrer ses mésaventures avec "La Fille à cent sous."<sup>38</sup>

Ses vers sont là pour susciter des effets de surprise et leur diversité métrique, ainsi que l'originalité des rythmes, font de sa poésie un art original qui se dégage du chant banal. L'emploi d'un langage quotidien parsemé d'allusions littéraires attire l'intérêt de l'auditeur.

Cette recherche d'une constitution formelle rigoureuse impose à sa chanson une articulation en couplets et refrains qui se doit d'être minutieuse et harmonieuse. Chacune de ses strophes va décrire un fragment de l'histoire contée, bien délimité, mais celles-ci prennent soin d'établir, de l'une à l'autre, par un système d'écho qui est le refrain, la nette progression du récit.

Parfois il abandonnera le refrain comme dans "Dans l'eau de la claire fontaine"<sup>39</sup> mais ses strophes conserveront cependant un principe d'harmonie. Il s'agit d'octosyllabes bien agencées à l'exception du dernier vers qui est l'écho du vers précédent "Qu'il fût du vent."

Visiblement, Brassens est préoccupé par un souci d'architecture d'ensemble qui suppose une progression du développement et une conclusion. Il va devenir un véritable artisan dans l'art d'introduire et de mener ses chansons à leur terme. Comme La Fontaine, il ajoutera parfois une morale à l'histoire. Il n'oubliera pas pour autant d'ajouter des traits savoureux ou émouvants pour donner du pittoresque aux personnages. Il y mettra parfois aussi de brèves appréciations personnelles qui rendront ses textes humoristiques.

Il est à la recherche de petites phrases, de mots d'esprit qui sembleraient s'être échappés inconsciemment de l'auteur mais qui cependant sont attachés à l'histoire et créent dans celle-ci un effet de communication avec son auditeur comme s'il voulait le prendre à témoin. Il introduit dans la poésie une nouvelle technique qui est l'humour.

Ce que Brassens aime avant tout, ce sont les mots. Des mots qui accrochent l'attention, qui inspirent le

---



sentiment, qui veulent convaincre. Il déclarera à André Sève en 1975: "Ce qui fait le créateur, c'est l'expression"<sup>40</sup> puis à Thérèse Hamel:

J'aime les mots. Je les choisis. Je les cherche pour qu'ils soient ronds, qu'ils sonnent bien. Je les cherche longtemps. Je ne fais que ça depuis toujours, du matin au soir: chercher des mots.<sup>41</sup>

N'est-ce pas un principe surréaliste qu'il applique scrupuleusement?

Il ne négligera pas pour autant les verbes et la syntaxe. On sent qu'il les a beaucoup étudiés et qu'il est devenu un maître dans la matière. Il va transformer ses chansons en véritables petits romans par la dextérité avec laquelle il emploie la syntaxe. Par exemple, dans "Brave Margot," l'alternance des passés simples et des imparfaits, les brèves interventions du présent, intensifient l'action et confèrent à ce conte léger un ton tendre et humoristique. Dans "Je rejoindrai ma belle,"<sup>42</sup> le futur, le passé et le présent s'y entremêlent, mêlant le réel et l'irréel et ajoutant de l'étrangeté au texte.

A cet agencement des verbes s'ajoutent des ruptures de style: George Brassens sait passer de la narration au discours, et vice versa, avec une rapidité surprenante qui ajoute de l'ampleur à ses textes. Certains de ses

personnages apparaissent et disparaissent avec une efficacité étonnante.

Parfois il utilise un style direct comme dans "L'orage" le temps d'une strophe ("Je suis seule et j'ai peur...") et l'escamote aussitôt au profit de la narration qui permet de raconter l'histoire plus rapidement et d'une manière plus appropriée à la rapidité de l'amour conté.

L'emploi du mot juste est primordial chez Brassens. Ayant découvert sa richesse pour le pittoresque et l'effet dramatique, il va l'utiliser abondamment. Parfois dans une même expression, il s'amusera à condenser son sens propre et son sens figuré créant des effets intéressants. Par exemple il qualifiera de "naturelle" la mort de "Bonhomme"<sup>43</sup> lui conférant un double sens: naturelle en tant qu'inévitable mais aussi fatidique.

Il est à la recherche d'un langage poétique à la fois populaire et précis. La matière première de ses chansons est en grande partie populaire utilisant de nombreuses expressions familières pour faire naître des images concrètes dans l'esprit de l'auditeur. Quand ce populisme ne suffit pas, il utilisera tous les moyens de rhétorique imaginables pour créer les effets qu'il désire: passage du concret à l'abstrait, emploi de métaphores, substitution de mots à l'intérieur d'une formule figée par l'usage, sont les

---

procédés les plus fréquemment utilisés. Par exemple dans "Pénélope," il substituera le mot "coeur" à "chat":

Il n'y a vraiment pas là de quoi fouetter un coeur  
Qui bat la campagne et galope.<sup>44</sup>

De ce travail précis naît un style original, plein de verve, fondé sur un langage populaire dont le pittoresque accentue l'aspect humain de son oeuvre. Malgré le fait qu'il soit un habile technicien du mot, son langage poétique n'est pas seulement intellectuel mais aussi sensuel et animé par un sens profond de l'observation: Brassens "sent" l'image qu'il veut inspirer à l'auditeur, une véritable sensibilité est présente dans son oeuvre. Et la musique qu'il utilise ne peut être oubliée car elle est indispensable à sa chanson, elle donnera du poids à chaque syllabe, lui imposera un rythme et fixera précisément la durée et la hauteur des syllabes. Elle est pour son écriture, un apport privilégié. Elle s'inspirera du jazz, comme le remarquera Boris Vian<sup>45</sup> à propos de "La Chasse aux papillons," ou de la java populaire qui par son rythme cahotant permettra la dislocation du texte et l'apport d'une mélancolie populaire, comme dans "Le Vin."<sup>46</sup>

Avec des mots et des notes, Brassens va réussir à susciter une émotion dans le coeur de son auditeur et à

créer une atmosphère de fête car comme il le déclare à André Sève:

Une chanson, c'est /.../ une petite fête de mots  
et de notes.<sup>47</sup>

#### LEO FERRE

Pour Ferré la chanson fait partie de la littérature. Il va l'imposer d'une façon insolente et provocatrice. Il va se poser en théoricien fidèle des tendances littéraires contemporaines. Etant autant musicien que poète il n'ignore pas l'importance que la musique apporte à un texte. Dans sa carrière littéraire il passera aisément du poème à la chanson et vice versa.

De "Paris" et "L'Opéra du Ciel," chansons qu'il interprète dès 1946, à Poète... vos papiers,<sup>48</sup> recueil poétique, il ne cesse de s'affirmer comme un esprit créateur qui proclame ses idées et ses préceptes littéraires.

Son oeuvre exprime avant tout l'idée de liberté et la volonté d'un poète-parolier d'être littéraire et de s'apparenter, il ne s'en cache pas, aux surréalistes. Son ambition poétique s'affirme sans pudeur et sans discrétion. Il s'agit d'une prise de conscience esthétique de l'importance de la chanson en tant qu'expression poétique du XX<sup>e</sup> siècle. Le surréalisme de Léo Ferré s'exprime tout d'abord dans la manière avec laquelle il transmet à

l'auditeur toute la passion et la haine qui le dévorent.

S'il admire Villon:

Pour rimer les coups d'pieds au cul<sup>49</sup>

il n'a que du mépris pour la littérature classique:

'Enfin Malherbe vint..., ' s'écrit-il  
dans 'Poète... vos papiers,'! et Boileau  
avec lui... et toute les écoles, et  
toutes les communautés, et tous les  
phalanstères de l'imbécilité!<sup>50</sup>

Il aime à rappeler quels sont les poètes qui ont  
marqué son art: Verlaine et Apollinaire. Dans

"Saint-Germain-des-Prés," il chante:

Et chaque soir j'ai rendez-vous  
Avec Verlaine  
Ce vieux Pierrot n'a pas changé  
Et pour courir le guilledou  
Près de la Seine  
Souvent on est flanqué  
D'Apollinaire.<sup>51</sup>

Les romantiques ne l'attirent pas beaucoup à l'exception de  
Hugo. Il mettra en musique des poèmes de Baudelaire et de  
Rimbaud ou il sera inspiré par eux: "L'Albatros,"<sup>52</sup>  
"L'Etang Chimérique"<sup>53</sup> et "La Mémoire et la mer"<sup>54</sup> sont  
certains des titres que ces poètes ont suggérés à son esprit  
créateur.

Mais surtout Ferré ne cache pas sa vénération pour les surréalistes. En 1956, il lit "Le Roman inachevé" d'Aragon et met en musique plusieurs poèmes du recueil. Dans Poète...vos Papiers!<sup>55</sup> il cite le nom d'André Breton. Cette acceptation est réciproque.

Il sera reconnu par les membres les plus exigeants du groupe surréaliste; en 1956, André Breton dans le premier numéro de la revue "Le surréalisme même"<sup>56</sup> et Benjamin Péret dans "Anthologie de l'amour sublime"<sup>57</sup> publieront une chanson inédite de Léo Ferré: "L'Amour."<sup>58</sup> Donc, on peut dire que Ferré fut accepté et fait partie des surréalistes dans le domaine de la poésie et de la chanson. Une des idées principales du surréalisme est la révolte qui, selon André Breton, est la seule créatrice de lumière. C'est dans cette perspective de révolte et de refus des conventions sociales que se situe l'exaltation de l'anarchie que les surréalistes ne cesseront de proclamer.

De la même manière, pour Léo Ferré, "c'est en refusant que nous créons"<sup>59</sup> et l'anarchie deviendra donc pour lui une source d'inspiration poétique. L'esprit anarchiste, bien qu'exprimant un désespoir politique, encourage une volonté de liberté dont la poésie moderne a besoin. Ce désespoir politique l'inspirera profondément:

Divine Anarchie, adorable Anarchie, tu n'es pas un système, un parti, une référence, mais un état d'âme. Tu es la seule invention de l'homme, et sa solitude, et ce qui lui reste de liberté. Tu es l'avoine du poète. A vos plumes poètes, la poésie crie au secours, le mot 'Anarchie' est inscrit sur le front de ses anges noirs; ne leur coupez pas les ailes! /.../ Les plus beaux chants sont des chants de revendication. Le vers doit faire l'amour dans la tête des populations. A l'école de la poésie, on n'apprend pas: on se bat.<sup>60</sup>

Pour Ferré la poésie et la vie sont mêlées et ses chansons ne cessent de rappeler les similitudes qui existent entre les deux. Cependant il existe des contradictions auxquelles se heurte le poète. Pour Ferré, l'artiste travaillant en solitaire est opposé au bourgeois "syndiqué de la solitude" et, "Albatros à chaîne et à guêtres,"<sup>61</sup> le poète profite de cette solitude comme d'un salut contre la banalité.

"L'art, c'est peut-être ça: une excroissance de la solitude."<sup>62</sup>

Dans "Le Style" Léo Ferré explique:

/.../ je me suis écarté de la ligne commune et je marche en marge, et je médite dans une tour que je me suis payée avec mes paroles de révolte. J'ai toujours été seul.<sup>63</sup>

Il veut, comme les surréalistes, changer la vie et

intitule un de ses disques "La Solitude" car cette solitude permet au créateur, à l'artiste, de s'individualiser et de produire une oeuvre originale qui se veut libératrice et qui fomentera de nouvelles idées. Ces idées sont proches de la révolte qui veut transformer le monde et changer la vie.

Bien que Ferré sache qu'une chanson doit être le reflet social de la classe populaire, il n'oublie pas de le faire en écrivain surréaliste. Plutôt que de prôner un anarchisme doctrinal, il préfère la satire individuelle en apostrophant "Monsieur Franco," dans "Y'en a Marre;"<sup>64</sup> à l'antimilitarisme vague, il opte pour la personnification grotesque et grinçante de "Miss Guéguerre."<sup>65</sup>

Ferré va savoir utiliser l'actualité dans ses chansons et dénoncer ses abus: chômage, crise de l'industrie, injustices sociales, etc...

Pour lui, nous vivons dans une "société bidon"<sup>66</sup> où règnent le "temps du plastique,"<sup>67</sup> "la frime,"<sup>68</sup> "les rupins."<sup>69</sup> Son chant se veut révolutionnaire.

"Faites la révolution" déclare l'artiste dans "Le conditionnel de variété." Il s'agit d'une attitude provocatrice qui rappelle les émeutes des années soixante.

Il va attaquer dans ses chansons toutes les laideurs de notre société. Sa rébellion sociale n'épargne personne. "Eh, l'homme, je t'accuse en me divertissant" s'écrie-t-il



dans "L'Homme lyrique."<sup>70</sup> Il va même critiquer la nature humaine si vite "voûtée par les courbettes"<sup>71</sup> et l'image de Dieu, ce "Bon Dieu sourd comme un pot"<sup>72</sup> qui n'écoute que les riches. Un certain dégoût de la vie se dégage de ses chansons. Ferré conclut dans "T'es Rock, Coco!":

Je lâche mon humanité  
Et je m'en vais à quatre pattes.

Ferré veut suggérer à ses auditeurs que notre société est inacceptable. Ses chansons dépeignent cette amertume douloureuse d'une société inhumaine et injuste. Et Ferré répond avec une attitude sarcastique qui veut éveiller la conscience de l'auditeur. La chanson n'est plus un divertissement simple mais une prise de conscience.

Quand Ferré ne chante pas l'anarchie et la révolution, il va chanter l'amour. Celui-ci permet à l'écrivain d'oublier son désespoir et la misère quotidienne.

Le thème de l'amour va aussi permettre à Léo Ferré d'oublier ses préoccupations politiques. On s'en souvient, la chanson poétique qui avait valu à Ferré d'être publié et accepté par les surréalistes s'intitulait "L'Amour." Celle-ci faisait partie de Poète...vos papiers! et son titre suffisait à expliquer le contenu.

La femme permet au poète de s'adoucir et lui fait oublier les malheurs de la vie. Elle devient même un ange:

Rappelle-toi mon Ange  
Le sourire de Dieu qu'on touchait de la tête.<sup>73</sup>

Il va chanter un amour qui libère du destin tragique mais qui se doit d'être total, libre, "fou." Une certaine sensualité et un érotisme poignant se dégage de son oeuvre qui célèbre la femme aimée et le désir fou qu'elle engendre ("L'Amour fou."<sup>74</sup>) Parfois il utilisera même des expressions vulgaires dans le but de provoquer ses auditeurs (La "the nana"<sup>75</sup> ou "Faites l'amour."<sup>76</sup>)

Ferré cherche à défier son public par une audace verbale qui conduit à l'abandon de toutes les règles aussi bien spirituelles ou esthétiques que sociales et morales. Il s'agit d'une exaltation sensuelle, d'une perte de conscience qui dérivent de l'intensité de l'amour et mènent à la folie. Même la mort ne compte plus quand la violence érotique sévit; une chanson, "La Lettre," illustre bien l'état de fébrilité qui s'empare du poète quand l'amour est présent:

Il me semble qu'on m'a tiré de toi  
Et qu'on t'a sortie de moi  
Quand tu parles je m'enchante  
Quand je chante je te parle  
/.../  
Je suis la vie pour toi et la peine et  
la joie et la mort.<sup>77</sup>

Si l'agressivité anarchiste de Ferré va s'accroître d'année en année il n'en demeure pas moins qu'une certaine

métaphysique de l'amour continuera à se faire entendre dans son oeuvre qui s'exprime d'une manière impudique et audacieuse: le langage poétique de Ferré se veut honnête politiquement et amoureusement.

Comme Mac Orlan, Léo Ferré va se sentir attiré par un Paris nocturne qui menèrent autrefois Baudelaire, Nerval et Villon dans ses bas-fonds. Pour le poète qui déambule dans Paris, les voyous et les filles de joie représentent une libération des tabous sociaux et un désir d'indépendance aussi bien qu'une quête érotique. Les rues de Ferré sont peuplées de présences féminines qui éveillent le désir charnel. Des chansons comme "Jolie Môme" ou "La thè nana" expriment ce sentiment:

T'es tout' nue  
Sous ton pull  
Y'a la rue  
Qu'est maboule  
Jolie môme  
T'as ton coeur  
A ton cou  
Et l'bonheur  
Par en d'ssous.<sup>78</sup>

Il éprouve même sensuellement la présence de Paris:

Et sur son ventre doux,  
Quand j' m'y appuie  
Elle plie en d'ssous  
Comme un' souris  
Qui s'étal'rait.<sup>79</sup>

Paris incarne pour Ferré l'idée de révolte et de

liberté; c'est le Paris de la Commune et de la Révolution qui l'attire. Paris deviendra un objet de son lyrisme. La Seine l'attire aussi:

Vous qui passez rue d'l'Abbaye  
Rue Saint-Benoît, rue Visconti,  
Près de la Seine.<sup>80</sup>

Et les rues de Paris ainsi que les quartiers populaires autour des gares sont pour Ferré des lieux poétiques. La Gare de l'Est se meurt "Dans les fumées épileptiques,"<sup>81</sup> le métro, monde souterrain et mystérieux, dont les noms des stations rappellent tant de souvenirs lyriques, l'inspire également (Stalingrad, Nation, Bastille sont synonymes de liberté.<sup>82</sup>) Les "longs autobus aux voyages hâchés"<sup>83</sup> procurent à l'auditeur une impression de rêve et de voyage à l'intérieur même de la ville:

Moi sans visa ni prospectus  
Avec un carnet d'autobus  
J'vois des tas d'gens et j'vais pas loin.<sup>84</sup>

La rue elle-même s'intègre dans son art poétique, lequel cherche à affirmer un lyrisme nouveau. Les publicités, les affiches et les slogans attirent son attention:

Le ciel barbelé d'une publicité con.<sup>85</sup>

Dans "Vitrines"<sup>86</sup> il va créer un véritable collage inattendu de ces vitrines.

Un esprit nouveau anime ses chansons. Il sait créer de l'insolite à partir du monde moderne qui l'entoure. Un chant neuf et original va découler de l'envoûtement des choses modernes qu'il a su créer.

Son style est un mélange subtil de termes poétiques et d'un langage populaire et même argotique qui fera de Léo Ferré un disciple de Villon, d'Apollinaire et de Mac Orlan mais aussi un émule des surréalistes.

Dans "Le voyeur," il écrit:

Prendre la langue verte et la couper au ras  
S'en réchauffer les doigts gercés par la palabre  
Cracher des mots comme on cracherait des crachats  
Et faire un style enfin à déblander les arbres.<sup>87</sup>

Parfois il préférera même l'argot au parler populaire dans une intention révolutionnaire. Il veut rompre avec la tradition bourgeoise du langage poétique précieux. Il veut provoquer son audience comme le ferait un révolutionnaire et l'argot lui fournit le véhicule poétique idéal pour arriver à ce but.

Dans "Y'en a marre" il va nous révéler son mépris pour la société et il utilisera un langage argotique percutant:

Qu'on soit enceinte ou bien en carte  
Qu'on soit sans un ou plein d'afffiots  
La société c'est pas d'la tarte.<sup>88</sup>

Il veut choquer par l'expression grossière. Dans "Cannes-la-Braguette" il méprise les snobs et l'argot lui permet de les insulter poétiquement et vulgairement:

Faut les voir médire  
Ou bien méditer  
A Cann's-la-conn'rie  
Chef-lieu d'la pensée  
Méditer comment?  
Merditativ'ment.<sup>89</sup>

Cet emploi de l'argot rend sa poésie percutante et instantanée comme une gifle:

En deux coups d' chorus  
V'là Vénus  
Qui vous met l'starter  
A l'envers  
La zizique  
Ça t'agrippe  
Et te pique  
Tout's tes nippes.<sup>90</sup>

Cet argot, "ce langage vert," incarne la révolte de l'homme confronté à l'absurdité et à l'injustice du monde qui l'entoure. Son emploi veut libérer celui-ci de l'angoisse et du désespoir.

Léo Ferré se veut "un ingénieur du mot, un patient aussi qui sait souffrir sous la phrase,"<sup>91</sup> cependant il rejette l'écriture automatique:

L'écriture automatique ne donne pas le talent. Le poète automatique est devenu un cruciverbiste dont le chemin de croix

est un damier avec des chicanes et des  
clôtures: le five o'clock de  
l'abstraction collective,<sup>92</sup>

Le calembour et l'argot lui fournissent des moyens de créer  
un humour percutant:

Y'a qu' des bêtas sous du béton  
/.../  
Y'a qu' du néant sous du néon.<sup>93</sup>

Ferré va se livrer aux jeux de mots, à la façon des  
surréalistes, pour l'amour du glissement sonore:

Dans les boît's où s'emboîtent  
En pilul's ou en watts  
Les anchois d'la musique,<sup>94</sup>

Parfois la signification du jeu de mot prend une  
importance capitale. Par exemple, dans "Les Quat'cents  
coups" il réussit à relier l'univers mathématique à  
l'érotisme avec beaucoup d'humour:

Aller au cinéma palace  
Et s'engouffrer dedans l'écran  
Prendre Bardot par la tignasse  
Et la carrer dans nos divans  
Faire l'amour à l'algébrique  
Avec les inconnues du coin  
Et d'un triangle nostalgique  
Fair' des petits républicains.<sup>95</sup>

La prolifération des images est toujours présente  
dans son oeuvre. Qu'il s'agisse d'images aquatiques comme  
dans "L'Etang chimérique:"

Un jour nous nous embarquerons  
Sur l'étang de nos souvenirs,<sup>96</sup>

ou dans "La Mémoire et la mer:"

La marée je l'ai dans le coeur  
qui me remonte comme un cygne,<sup>97</sup>

ou de variations sur le mot "yeux" ("mirette", "quinquets" ... etc.). Dans "Ta Parole,"<sup>98</sup> Ferré va se livrer à une recherche systématique de l'image qui suggère un éveil des sons et qui veut dégourdir les exigences de la raison et de l'intelligence. Dans la musique qui accompagne ses poèmes, l'image va trouver un véhicule idéal afin d'exprimer ces analogies mentales associées aux sens et non à la raison, et l'apport verbal de l'argot va rendre ces chansons plus percutantes et révolutionnaires. Ferré accordera une importance primordiale aux images suscitées par les alliances sonores de la rime. Ce caractère auditif qui s'exprime dans ses poèmes est essentiel pour lui et, même s'il semble s'en défaire dans ses toutes dernières chansons, il affirmera cependant dans Poète... vos papiers!.

La poétique libérée c'est du bidon  
Poète prends ton vers et fous-lui une trempe  
Mets-lui les fers aux pieds et la rime au balcon  
Et ta Muse sera sapée comme une vamp.<sup>99</sup>

Il préconise ainsi une certaine rigueur poétique qui établit des liens étroits entre la rime et les jeux de mots. Il



refusera cependant toute règle prosodique satisfaisant seulement à un souci de raffinement ou de préciosité. N'oublions pas qu'il se veut révolutionnaire, provocateur et utilisera parfois la répétition comme un procédé de rime. Par exemple dans "La Vie est louche," il écrit:

les feuilles tombent  
droit à leur tombe  
/.../  
les portes claquent  
comme des claques  
/.../  
La vie est louche  
les hommes louchent.<sup>100</sup>

Ce qui importe pour Ferré c'est que la rime devienne un chant de protestation et surtout éveille le plus grand nombre d'analogies et de jeux de mots. Les mots coulent comme une cascade verbale. Dans "La Fortune" on pressent le flux:

Si tout passe  
si tout casse  
si tout lasse  
passe  
passe  
/.../  
Si tu chantes  
ta vie lente  
fil'ra comm' file une étoile filante.<sup>101</sup>

La rime est non seulement pour Ferré un élément de musique verbale mais aussi une source d'images, conformément à la conception surréaliste.

Quand il interprétera ses chansons sur scène, Ferré utilisera, comme les dramaturges modernes, toutes les méthodes de la mise en scène et des effets théâtraux afin de créer une magie du spectacle et son public sera un auditoire difficile qu'il lui faudra apprivoiser avec audace. Il y est parvenu avec beaucoup de succès.

Grâce à Brassens et à Ferré, la chanson est finalement parvenue à s'imposer comme une forme littéraire à part entière.

## NOTES

## CHAPITRE IV

- 1  
Gilbert Sigaux, Léo Ferré, (Paris: Edition de l'Heure, 1962), p. 22.
- 2  
Stéphane Golmann, (Paris: Nouvelles Editions Méridian, 1959).
- 3  
\_\_\_\_\_, (Paris: Costallat, 1954).
- 4  
Félix Leclerc, Pieds nus dans l'aube, (Montréal: Fides, 1967), p. 37.
- 5  
André Sève, (interview réalisée par) André Sève interroge Georges Brassens, (Paris: Edition du Centurion, 1975), pp. 28-29.
- 6  
René Fallet, "Brassens," Paris-Match, no. 1223, 14 oct. 1972, p. 36.
- 7  
Charles Estienne, Léo Ferré, (Paris: Seghers, 1962) p. 61, "L'Opéra du ciel", (Paris: Nouvelles Editions Méridian, 1959).
- 8  
Paul Verlaine, Poèmes saturniens, (Paris: Le Livre de Poche, 1972).
- 9  
Ibid., p. 8, Préface de Poèmes saturniens.
- 10  
Charles Estienne, op. cit., p. 121, "La Poésie fout l'camp Villon!", (Monte-Carlo, 1958).
- 11  
Guy Erismann, (interview réalisée par), "Avec Georges Brassens le chanteur des justes," Musica, no. 123, juin 1964, p. 34.
- 12  
Alphonse Bonnafé, George Brassens, (Paris: Seghers, 1963), p. 149, "La Guerre de 14-18," (Paris: Editions Musicales 57, 1962).
- 13  
Ibid., p. 132, "La Complainte des filles de joie," (Paris: Editions Musicales 57, 1962).

- 14 Ibid., p. 65, "Je suis un voyou," (Paris: Ray Ventura, 1954).
- 15 Ibid., p. 132, "La Complainte des filles de joie."
- 16 Michel Barlow, Chansons: Brassens, (Paris: Hatier, 1981), p. 35, "L'Epave," (Paris: Editions Musicales 57, 1966).
- 17 Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 58, "Chanson pour l'Auvergnat," (Paris: Ray Ventura, 1954).
- 18 Ibid., p. 48, "Pauvre Martin," (Paris, Ray Ventura, 1953).
- 19 André Sève, op. cit., p. 54.
- 20 Ibid., p. 54.
- 21 Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 90, (Paris: Editions Musicales 57, 1957).
- 22 Claude Fléoutier, (propos recueillis par), "Le retour de Brassens," Le Monde, 5 oct. 1972.
- 23 Thérèse Hamel, (interview réalisée par), "Grand reportage," Marie-France, no. 127, sept. 1966, p. 46.
- 24 André Sève, op. cit., p. 114.
- 25 Ibid., p. 16.
- 26 Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 42, "La Chasse aux papillons," (Paris: Ray Ventura, 1952).
- 27 Ibid., p. 119, (Paris: Editions Musicales 57, 1960).
- 28 Ibid., p. 105, (Paris: Editions Musicales 57, 1958).
- 29 André Sève, op. cit., p. 29.
- 30 Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 105, (Paris: Editions Musicales 57, 1958).
- 31 Ibid., p. 84, (Paris: Editions Musicales 57, 1957).
- 32 Ibid., p. 149, "La guerre de 14-18."

- 33  
Ibid., p. 128, "Pénélope," (Paris, Editions Musicales 57, 1960).
- 34  
Ibid., p. 38, "Tonton Nestor," (Paris: Editions Musicales 57, 1962).
- 35  
Ibid., p. 118, (Paris: Editions Musicales 57, 1960).
- 36  
Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 106, "Le cocu," (Paris: Editions Musicales 57, 1958).
- 37  
Ibid., p. 141, "La traîtresse," (Paris: Editions Musicales 57, 1962).
- 38  
Ibid., p. 135, (Paris: Editions Musicales 57, 1962).
- 39  
Ibid.
- 40  
"André Sève interroge Georges Brassens," op. cit., p. 61.
- 41  
Thérèse Hamel, (interview réalisée par), op. cit.
- 42  
Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 147, (Paris: Editions Musicales 57, 1962).
- 43  
Ibid., p. 114, "Bonhomme," (Paris: Ray Ventura, 1953).
- 44  
Ibid., "Pénélope."
- 45  
Boris Vian, En avant la zizique, (Paris: La Jeune Parque, 1966), p. 172.
- 46  
Alphonse Bonnafé, op. cit., p. 99, (Paris: Editions Musicales 57, 1957).
- 47  
"André Sève interroge Georges Brassens," op. cit., p. 144.
- 48  
Léo Ferré, Poète... vos papiers!, (Paris: La Table Ronde, 1956), p. 91.
- 49  
Charles Estienne, op. cit., p. 121, "La Poésie fout l'camp Villon!"

- 50  
Léo Ferré, Préface de Poète... vos papiers!, op.  
cit., p. 9.
- 51  
Charles Estienne, op. cit., p. 67, (Paris: Le Chant  
du Monde, 1949).
- 52  
Léo Ferré, La Solitude, disque Barclay 90311, 1971.
- 53  
Charles Estienne, op. cit., p. 66, (Monte-Carlo: Léo  
Ferré, 1958).
- 54  
Françoise Travelet, Léo Ferré: Les Années - Galaxie,  
(Paris: Seghers, 1986), p. 86, (Paris: Nouvelles Editions  
Méridian, 1971).
- 55  
Léo Ferré, Poète... vos papiers!, op. cit., p. 99.
- 56  
André Breton, Le Surréalisme même, no. 1, nov. 1956,  
p. 66.
- 57  
Benjamin Péret, Anthologie de l'amour sublime,  
(Paris: Albin Michel, 1956), p. 359.
- 58  
Léo Ferré, Préface de Poète... vos papiers!, op.  
cit., p. 90.
- 59  
\_\_\_\_\_, "L'important c'est le pavé," texte  
accompagnant les disques Barclay 90309 (Vol 1., "Poète...  
vos papiers!") et 90310 (Vol 2., "La folie"), réunis sous le  
titre "Amour Anarchie."
- 60  
\_\_\_\_\_, Préface de Poète... vos papiers!, op.  
cit., p. 12.
- 61  
\_\_\_\_\_, Poète... vos papiers!, op. cit., p. 17.
- 62  
Jean-Roger Caussimon, Poètes d'aujourd'hui, (Paris:  
Seghers, 1967), p. 27.
- 63  
Charles Estienne, op. cit., p. 175.
- 64  
Léo Ferré, Thank you Satan, en public à l'Alhambra,  
disque Barclay 90303 vol. 3.
- 65  
\_\_\_\_\_, Chansons interdites (1960-1970), disque  
Barclay.

- 66 Charles Estienne, op. cit., p. 152, "T'es Rock, Coco!"
- 67 Léo Ferré, Album d'or, CBS 63389, "Le Temps du plastique."
- 68 Charles Estienne, op. cit., p. 150, "La Vie est louche," (Paris: Nouvelles Editions Méridian, 1952).
- 69 Léo Ferré, Paname, 1960, disque Barclay 90302 vol. 2, "Les Rupins."
- 70 \_\_\_\_\_, Poète... vos papiers!, op. cit., p. 106.
- 71 Charles Estienne, op. cit., p. 74, "L'Homme," (Paris: J. Plante, 1953).
- 72 Léo Ferré, disque Odéon OS 1038, "...Et des clous."
- 73 \_\_\_\_\_, Poète... vos papiers!, op. cit., p. 49, "Rappelle-toi."
- 74 \_\_\_\_\_, L'Amour Anarchie Vol 2., op. cit.
- 75 \_\_\_\_\_, L'Amour Anarchie Vol 1., op. cit.
- 76 \_\_\_\_\_, La Solitude, disque Barclay, 90311.
- 77 \_\_\_\_\_, L'Amour Anarchie Vol 1., op. cit.
- 78 Charles Estienne, op. cit., p. 134, (Paris: Nouvelles Editions Méridian, 1961).
- 79 Léo Ferré, Récital Léo Ferré, Odéon OSX 109, "La Rue."
- 80 Charles Estienne, op. cit., p. 68, "Saint-Germain-des-Prés."
- 81 Philippe Soupault, Poèmes et poésies, (Paris: Grasset, 1973), pp. 55-56, "Paris".
- 82 Charles Estienne, op. cit., p. 69, "Paris-Canaille".
- 83 Léo Ferré, L'Amour Anarchie Vol 2., "Les Passantes."
- 84 \_\_\_\_\_, Ferré 84, RCA NL 70445, "La Vie moderne."

- 85  
 "Rotterdam." \_\_\_\_\_, L'Amour Anarchie Vol 1., op. cit.
- 86  
 Charles Estienne, op. cit., p. 83, "Vitrines,"  
 (Paris: Nouvelles Editions Méridian, 1954).
- 87  
 Léo Ferré, Poète... vos papiers!, op. cit., p. 118.
- 88  
 Léo Ferré, Thank you Satan, en public à l'Alhambra,  
 op. cit.
- 89  
 Ibid.
- 90  
 Charles Estienne, op. cit., p. 100, "La Zizique,"  
 (Paris: Nouvelles Editions Méridian, 1959).
- 91  
 Paul Verlaine, Préface de Poèmes saturniens, op.  
 cit., p. 8.
- 92  
 Léo Ferré, Préface de Poète... vos papiers!, op.  
 cit., p. 9.
- 93  
 Charles Estienne, op. cit., p. 121, "La Poésie fout  
 l'camp Villon.!"
- 94  
 \_\_\_\_\_, op. cit., p. 119, "Java Partout,"  
 (Monte-Carlo, Léo Ferré, 1958).
- 95  
 \_\_\_\_\_, op. cit., p. 125, (Paris:  
 Nouvelles Editions Méridian, 1959).
- 96  
 \_\_\_\_\_, op. cit., p. 66, (Paris: Nouvelles  
 Editions Méridian, 1971).
- 97  
 Françoise Travelet, op. cit., p. 95.
- 98  
Chantons tous, no. 20, (Paris: Nouvelles Editions  
 Méridian, 1962), p. 80.
- 99  
 Léo Ferré, Poète... vos papiers!, op. cit., p. 21.
- 100  
 Charles Estienne, op. cit., p. 147, "La Vie est  
 louche."
- 101  
 \_\_\_\_\_, op. cit., p. 116, (Monte-Carlo,  
 Léo Ferré, 1956).



## CONCLUSION

Il semble donc que dans cette partie du XX<sup>e</sup> siècle l'inspiration de certains poètes se soit dirigée vers la composition de chansons en tant que forme d'expression poétique nouvelle ou renouvelée et beaucoup d'écrivains ne mettront pas seulement leurs vers en musique mais écriront de véritables chansons. Quand Boris Vian monte en scène, en 1955, aux "Trois Baudets," il apporte avec lui un répertoire original de ses propres compositions qui consacrent l'avènement du genre chanté comme une forme poétique à part entière. C'est ainsi que beaucoup de grands poètes vont s'essayer aux chansons: par exemple Eluard mélangera des chansons anonymes avec ses poèmes dans la Première anthologie de la poésie du passé.<sup>1</sup>

Un certain caractère folklorique est présent dans la chanson poétique, qui est une réminiscence des temps passés et exprime finalement les mêmes thèmes que nos ancêtres: l'amour heureux, le mal d'aimer, le temps qui passe, la vie et la mort et l'extase devant la beauté du monde.

Plusieurs des images employées sont empruntées aux vieilles chansons populaires mais on remarque une nouveauté dans le désir d'introspection auquel les poètes paroliers se

livrent. Qu'il s'agisse d'une "position de repli,"<sup>2</sup> selon Jacques Brel, ou d'un désir d'extérioriser un "mal de vivre" comme Léo Ferré, la chanson est néanmoins un moyen privilégié de l'expression de soi-même, des angoisses et du bonheur de chacun, ou même permet de créer une conscience politique chez l'auditeur, par l'apport d'un réalisme populaire et social. La chanson permet au poète de faire partager sa sensibilité au monde.

La découverte de nouvelles musiques, notamment le jazz, va inspirer plus profondément les poètes à mettre en musique leurs compositions. On remarque particulièrement cette influence du jazz chez Boris Vian. Le premier quatrain d'un de ses poèmes, "Au bon vieux temps," mérite d'être cité car Boris Vian y avoue l'origine de son inspiration:

Au bon vieux temps héroïques du jazz  
On se fichait pas mal des paroles  
On choisissait un bon air de base  
Et on chantait des choses folles, en tâchant que  
ça colle.<sup>3</sup>

Selon lui la chanson est un moyen idéal de provoquer le spectateur puisqu'il s'agit d'un art oral que le livre ne peut pas produire. Le surréalisme a aussi marqué ce courant musical par l'interprétation des thèmes employés et l'utilisation de collages poétiques. Rappelons-nous Trenet, Prévert ou Ferré.

Comme dans le surréalisme, un esprit de révolte et de non-conformisme s'est développé au sein de la chanson et les pionniers de la chanson poétique vont inspirer à la fin des années cinquante de nombreux poètes paroliers, comme Jacques Brel qui atteint finalement la popularité en 1957 avec son premier disque,<sup>4</sup> Guy Béart, Anne Sylvestre, Jean Ferrat, Serge Gainsbourg, Joël Holmes, Ricet-Barrier et Claude Nougaro. On peut donc dire que pendant ces trente années (1930-1960) la chanson poétique a reçu ses lettres de noblesse et est devenue une forme littéraire particulièrement enracinée dans la modernité.

Ce que la chanson a apporté à la poésie moderne est une des questions qu'on pourrait se poser. Peut-on dire que cette chanson poétique subsistera dans l'avenir comme forme d'art innovatrice ou disparaîtra-t-elle comme tellement de chansons anonymes à travers les âges?

Tant de questions auxquelles il n'est pas aisé de répondre. Cependant, on peut dire que la chanson poétique a profondément marqué son époque, qu'elle a été beaucoup plus populaire que d'autres genres poétiques qui ne s'adressaient qu'à des élites sociales particulières, et qu'elle a su s'imposer par son caractère social en tant que poésie reflétant son époque. Elle l'a fait avec un langage concret qui a permis aux auditeurs de s'identifier complètement avec

celle-ci. Les sujets qu'elle a utilisés étaient proches de leur vie de tous les jours, elle n'a pas seulement raconté leurs joies mais aussi leurs peines et leurs angoisses.

Au niveau de l'écriture poétique, la chanson s'est essayée à des expérimentations de composition qui ont abouti à une élaboration originale et nouvelle des mots et des formes, et le fait que celle-ci ne soit pas déclamée mais mise en musique lui a permis de toucher un plus grand nombre d'auditeurs. La chanson est certainement une des formes les plus populaires de la poésie car le chant représente chez l'être humain une libération des sens que la poésie seule ne peut pas provoquer. Comme le théâtre, la chanson possède dans le geste et la parole des possibilités expressives que les créateurs de la chanson sauront exploiter.

Il s'agit véritablement d'un spectacle poétique original avec des effets scéniques particuliers, avec une mise en scène méticuleuse et un emploi de phrases courtes et incisives. Cette mise en spectacle de la chanson poétique lui a donné son aspect original qui finalement fait d'elle une sorte de poésie théâtrale qu'on interprète.

S'il fallait décrire la chanson en quelques phrases on pourrait dire que celle-ci a exprimé le monde de l'homme moderne et son destin changeant. Elle a décrit les tourments et les joies de cet homme en face d'un monde fait

---

de beauté naturelle et d'injustice sociale. Elle s'est faite l'interprète, le témoin et même le défenseur de la liberté humaine en face de l'adversité en utilisant l'esthétisme poétique et musical. Avec de simples mots et de simples tournures de phrases, elle a su élaborer pour des millions d'auditeurs une poétique du monde qui nous entoure et a créé un nouveau réalisme fait de lucidité objective et d'intimité qui reflète bien le XX<sup>e</sup> siècle et que l'on retrouve dans des écrits comme L'Etranger de Camus et La Nausée de J. P. Sartre.

## NOTES

## CHAPITRE V

1

Paul Eluard, Première anthologie vivante de la poésie du passé, (Paris: Seghers, 1951).

2

Propos tenus à Discorama et reproduits dans Le Parisien Libéré, 19 Sept. 1963.

3

Noël Arnaud, (texte cité par) Les vies parallèles de Boris Vian, (Paris: Union Générale d'Éditions, 1970), p. 499.

4

Jacques Brel a commencé à composer en 1950; il vint à Paris en 1953.

## APPENDICE

## DISCOGRAPHIE

Charles Trenet

Mes premières chansons, Columbia FPX 256 S.

Je rechante mes anciennes chansons en stéréo, Columbia SCFX  
101.

Théâtre de l'Etoile. Récital 1961, Columbia FSX 139 M.

Chansons d'aujourd'hui, Columbia FS 1088 M.

Toutes mes chansons, (coffret de 13 disques) Columbia  
275-287.

Georges Brassens

La mauvaise réputation, Philips 6499 776, 1952-54.

Les amoureux des bancs publics, Philips 6499 777, 1952-54.

Chansons pour l'Auvergnat, Philips 6499 778, 1953-56.

Je me suis fait tout petit, Philips 6499 779, 1955-57.

Le pornographe, Philips 6499 780, 1956-60.

Le mécréant, Philips 6499 781, 1960-62.

Les trompettes de la renommée, Philips 6499 782, 1961-66.

Les copains d'abord, Philips 6499 783, 1965.

Supplique pour être enterré à la plage de Sète, Philips 6499  
784, 1966.

La religieuse, Philips 6499 785, 1969.

Fernande, Philips 6499 786, 1972.

Don Juan, Philips 6499 787, 1975.

Léo Ferré

Paname, Barclay 90302, 1960.

Thank you Satan, Barclay 90303, 1961.

T'es Rock Coco, Barclay 90304, 1962.

Franco la muerte, Barclay 90305, 1964.

La complainte de la télé, Barclay 90306, 1966.

Salut Beatnik, Barclay 90307, 1967.

A Saint-Germain-des-prés, Barclay 90301, 1968.

L'été 68, Barclay 90308, 1969.

L'Amour Anarchie Vol. 1, (Poète... vos Papiers!), Barclay 90309, 1970.

L'Amour Anarchie Vol. 2, (La Folie), Barclay 90310, 1970.

La Solitude, Barclay 90311, 1971.

Il n'y a plus rien, Barclay 90312, 1973.

Et...Basta!, Barclay 90313, 1973.

L'Espoir, Barclay 90314, 1974.

Chansons Inédites (1960-1970), Barclay Vol. 7, coffret 2.

Avec le temps, Les chansons d'amour de Léo Ferré, Barclay 90362.

La chanson du mal-aimé, Barclay 80463, 1972.

Seul en scène: Léo Ferré 73, Barclay 93049/50, 1973.

Ferré/Aragon. L'affiche rouge, Barclay 90066, 1976.

Il est six heures ici... et midi à New York, Barclay 960.016, 1979.

Disque d'or, Barclay 90327.

Léo Ferré chante Baudelaire, Barclay 80357/8.



Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré, Barclay 80236/37.

Ferré chante les poètes, Barclay 92084/89.

Les grandes chansons de Léo Ferré, CBS 62762.

Album d'or, CBS 63389.

Coffret 3 Disques, CBS 66303.

Les Fleurs du Mal, CBS 63584, 1975.

Ferré muet, CBS 81055, 1975.

Je te donne, CBS 81750, 1976.

La frime, CBS 82480, 1977.

Léo Ferré chante Léo Ferré, Chant du Monde LDX 4351.

Premier Ferré, Chant du Monde LDX 4351.

Récital à L'Olympia, Odéon OSX 109.

Récital à Bobino, Odéon OSX 132.

Encore du Léo Ferré, Odéon OSX 137.

La violence et l'ennui, RCA 37470, 1980.

Ludwig, l'imaginaire, le Bateau ivre, RCA 37682, 1982.

L'opéra du pauvre, RCA 70035, 1983.

Ferré 84, RCA 70445, 1984.

Léo Ferré chante Jean-Roger Caussimon: les loubards, RCA  
70639, 1985.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arnaud, Noël. Les vies parallèles de Boris Vian. Paris: Union Générale d'Editions, 1970.
- Barlow, Michel. Chansons: Brassens. Paris: Hatier, 1981.
- Beauvoir, Simone de. La Force de l'âge. Paris: Gallimard, 1960.
- Boisdeffre, Pierre de. Les Poètes Français d'aujourd'hui. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- Bonnafé, Alphonse. Georges Brassens. Paris: Seghers, 1963.
- Carco, Francis. Les Innocents. Paris: Le Livre de Poche, 1960.
- \_\_\_\_\_. Montmartre à vingt ans. Paris: Albin Michel, 1938.
- Caussimon, Jean-Roger. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1967.
- Cocteau, Jean. Le Foyer des artistes. Paris: Plon, 1947.
- Eluard, Paul. Première anthologie vivante de la poésie du passé. Paris: Seghers, 1951.
- Estienne, Charles. Léo Ferré. Paris: Seghers, 1962.
- Ferré, Léo. Correspondance, Paris: Editions de Paris, 1955.
- \_\_\_\_\_. Poète... vos papiers!. Paris: La Table Ronde, 1956.
- Jacob, Max. Correspondance, Paris: Editions de Paris, 1953.
- Layani, Jacques. Léo Ferré: La mémoire et le temps. Paris: Seghers, 1987.
- Leclerc, Félix. Pieds nus dans l'aube. Montréal: Fides, 1967.
- Mac Orlan, Pierre. Chansons pour accordéon. Paris: Gallimard, 1953.

- \_\_\_\_\_, Le Quai des brumes. Paris: Gallimard, 1927.
- \_\_\_\_\_, Mémoires en chanson. Paris: Gallimard, 1965.
- Nerval, Gérard de. Chansons et légendes du Valois. Paris: Gallimard, 1952.
- Nohain, Jean. Un mois de vacances. Paris: Breton.
- Péret, Benjamin. Anthologie de l'amour sublime. Paris: Albin Michel, 1956.
- Pérez, Michel. Charles Trenet, Paris: Seghers, 1964.
- Prévert, Jacques. Histoires et d'autres histoires. Paris: NRF - Le Point du Jour, 1963.
- \_\_\_\_\_. Paroles. Paris: Le Point du Jour, 1947.
- Prévert, Jacques et Verdet, André. Histoires, Paris: Le Pré aux Clercs, 1946.
- Queneau, Raymond. Bâtons, chiffres et lettres. Paris: Gallimard, 1965.
- Sève, André. André Sève interroge Georges Brassens. Paris: Edition du Centurion, 1975.
- Sigaux, Gilbert. Léo Ferré. Paris: Edition de l'Heure, 1962.
- Soupault, Philippe. Poèmes et poésies. Paris: Grasset, 1973.
- Travelet, Françoise. Léo Ferré Les Années - Galaxie. Paris: Seghers, 1986.
- Verlaine, Paul. Poèmes saturniens. Paris: Le Livre de Poche, 1972.
- Vernillat, France et Charpentreau, Jacques. La Chanson Française. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- Vian, Boris. En avant la zizique. Paris: La Jeune Parque, 1966.

Les chansons du bon vieux temps. Paris: Beuscher.

Les 101 plus jolies chansons. Paris: Salibert.

Les 333 plus jolies chansons. Paris: Salibert.

---

## ARTICLES

- Barlatier, Pierre. "Charles Trenet: Depuis 30 ans il influence la chanson," Music Hall, No. 37, avril 1964, p. 37.
- Breton, André. Le Surréalisme même, No. 1, nov. 1956, p. 66.
- Chantons tous, No. 20, Nouvelle Editions Méridian, 1962, p. 80.
- Chapsal, Madeleine. (interview réalisée par) "Du Prévert," L'Express, No. 613, 14 mars 1963, pp. 26-28.
- Delini, Jean. "Max Jacob va défendre la poésie au cabaret," Comoedia, No. 8444, 23 mars 1936.
- Erismann, Guy. (interview réalisée par) "Avec Georges Brassens le chanteur des justes," Musica, No. 123, juin 1964, p. 34.
- Fallet, René. "Brassens," Paris-Match, No. 1223, 14 oct. 1972, p. 36.
- Fléoutier, Claude. (propos recueillis par), "Le retour de Brassens," Le Monde, 5 oct. 1972.
- Hamel, Thérèse. (interview réalisée par) "Grand Reportage," Marie France, No. 127, sept. 1966, p. 46.
- Propos tenus à Discorama et reproduits dans Le Parisien Libéré, 19 sept. 1963.
- Queneau, Raymond. "Le Mur aux opinions," Parler, No. 19, déc. 1965, p. 25.
- Réponse à l'enquête, "Qu'est-ce que la réussite?" La Discographie française, No. 109, 15 jan. 1962, p. 30.